

БИ.РД. 47.57-1

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР  
МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ДВАЖДЫ ОРДЕНА ЛЕНИНА КОНСЕР-  
ВАТОРИЯ ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО  
КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

---

На правах рукописи  
ББК 85.З13

БАРСКИЙ Владимир Маркович

ХРОМАТИКА КАК ПРИНЦИП ЗВУКОВЫСОТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ

17.00.02 - Музыкальное искусство

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель -  
доктор искусствоведения,  
профессор ХОЛОПОВ Ю.Н.

Барский

Москва - 1987

## СОДЕРЖАНИЕ

	<u>стр.</u>
<b>ВВЕДЕНИЕ .....</b>	3
<b>Глава I. ЭВОЛЮЦИЯ ПОНЯТИЯ ХРОМАТИКИ.....</b>	II
I. Формирование понятия. Принцип "пикна" .....	II
2. Теория Аристоксена .....	18
3. Метабола .....	20
4. Хроматика в системе средневековых категорий. "Эстафета" понятий .....	22
5. Диалектика понятия и явления .....	23
6. Фальшивая музыка? .....	24
7. Мутация и хроматика .....	30
8. Маркетто. Предпосылки возникновения современ- ного понятия хроматики .....	32
9. Систематика интервальных систем Средневеко- вья .....	35
10. Становление понятия хроматики в эпоху Возрож- дения .....	38
II. На переломе. Хроматика и аккордово-гармони- ческий склад .....	39
12. Теория Рамо .....	41
13. Хроматика и функциональная теория. Принцип альтерации .....	44
14. Теория Шенкера. Хроматика как полидиатоника..	44
15. Хроматика и расширение понятия тональности...	46
16. Полимодальность как концепция хроматики .....	48
<b>Глава II. ХРОМАТИКА КАК КАТЕГОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ ..</b>	53
I. Исторический аспект развития интервальных систем .....	53
2. О родах интервальных систем .....	58
3. Хроматика в ее соотношении с другими катего- риями .....	63
4. Систематика. Разграничение понятий .....	71
<b>Глава III. ИСТОРИЧЕСКИЕ ТИПЫ ХРОМАТИКИ .....</b>	80
I. Античность .....	80
2. Византийская музыкальная культура .....	83
3. Средневековье .....	96
4. Возрождение .....	104

a) Хроматика мадригалов второй половины XVI века .....	II0
б) Хроматика Джезуальдо .....	II5
5. Новое время .....	II8
а) Хроматика и музыкальная риторика .....	I20
б) Хроматизм и тональность .....	I23
6. Музыка XX века .....	I27
 Глава II. ХРОМАТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ В СОВРЕМЕННОЙ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКЕ .....	I35
1. Расширенная тональность .....	I35
2. Модальные системы .....	I45
3. Свободные I2-тоновые системы .....	I52
4. Строгие I2-тоновые системы .....	I62
5. У границ хроматики .....	I69
 ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	I72
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....	I78
НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ .....	I96

---

## II

### ГЛАВА I

#### ЭВОЛЮЦИЯ ПОНЯТИЯ ХРОМАТИКИ

Понятия имеют свою историю и реальный смысл, который они имеют в настоящем, нередко отличен от первоначального. Различия в трактовке понятий диатоники и хроматики отражают, очевидно, различные исторические стадии их развития.

Как явление хроматика принадлежит к области интервальных систем и в качестве таковой могла существовать задолго до того, как была осмысlena музыкальной теорией (и независимо от нее).

Понятие хроматики – это уже результат длительного изучения сущности музыкальных процессов и известно нам из древнегреческой музыкальной теории. Не раз на протяжении многовекового развития музыки оно меняло свой смысл. Вследствие этого одним термином часто обозначали разные явления. Выявление сущности таких "разнотений" и их систематизация – необходимая предпосылка решения проблемы.

##### I. Формирование понятия. Принцип "никна"

Слово "хроматика" происходит от греческого "chroma" – цвет, краска. В древнегреческой музыкальной теории оно применялось для обозначения одного из трех музыкальных родов: "Родов три: диатон, хрома, гармония. Диатон исполняется сверху вниз интервалами в тон, тон и полутон; снизу вверх наоборот: в полутон, тон и тон; хрома сверху вниз – интервалами в три полутона, полутон и полутон, снизу вверх обратно: в полутон, полутон и три полутона; гармония сверху вниз – интервалами: в два тона, диезис и диезис, снизу вверх обрат-

но: в диезис, диезис и два тона" (I, с.II)<sup>†</sup>. При этом род определялся как "то или другое распределение четырех звуков тетрахорда" (I, с.II), точнее - то или иное расположение двух средних (подвижных) тонов тетрахорда, так как тетрахорд есть не всякое последование четырех звуков ("через-четыре", диатессарон), но только такое, которое сверху и снизу ограничено постоянными звуками (гестоты), сохранявшими одну и ту же высоту во всех родах и оттенках (просламбонемен - гипата низких - гипата средних - меса - нета соединенных - парамеса - нета отделенных - нета высших). Различия родов находились в зависимости от подвижных звуков (кинумены). "Между вычисленными звуками одни постоянные, другие подвижные. Постоянные не меняют места в разных родах, но остаются на одной высоте; подвижные представляют обратное явление: они в разных родах изменяются и на одной высоте не остаются" (I, с.I5).

Учение о родах - наиболее специфическая (и наиболее отличающаяся от нашей) часть греческой ладовой теории<sup>++</sup>. Это связано с тем, что категории диатонического, хроматического и энармонического родов сложились в рамках одноголосной музыкальной культуры и имеют немного общего с соответствующими категориями современной музыкальной теории.

<sup>†</sup> Следует специально оговорить транскрипцию некоторых терминов древнегреческой теории в настоящей работе, не совпадающую с написанием, принятым в работах более раннего времени: пикн вместо пикнон, диеса вместо диезис, лихан вместо лиханос и т.д. С этим связаны разночтения терминов в цитатах и в основном тексте.

<sup>++</sup> Как научный термин понятие рода одним из первых начал употреблять Аристотель, подразумевая под ним "выражение сущности многих вещей различного свойства" (I2I, с.325).

Больше всего точек соприкосновения имеют диатоника греческих ладов и диатоника в нашем понимании. Возможны два варианта перевода греческого термина "диатоника": 1. "идущая через тоны", то есть через целые тоны; 2. "растянутый" тетрахорд, заполненный наиболее широкими интервалами.

Что касается хроматики, то при частичном внешнем сходстве – последование двух полутонов подряд – мы имеем дело с разными понятиями, с иным структурным принципом. Греческая хроматика (звуковые роды с увеличенной секундой) предполагает изменение структуры звукоряда ("скученность" интервалов, пикн) без увеличения количества звуков системы. В нашем понимании это даже не хроматика, а скорее некий вид условной диатоники (гемиолика). Как писал Х. Риман: "Наша, столь богато развитая, музыка не знает хроматики (в греческом смысле) как самостоятельной основы для образования ладов" (I65, I, с. 206)<sup>+</sup>.

Но наибольшее число вопросов и сомнений всегда вызывал энармонический род древних греков (термин взят в такой транскрипции для различия его с европейским энгармонизмом, не имеющим с ним ничего общего). Интервалы меньше полутона не имеют параллели (за немногими исключениями, например, знаменитый кодекс из Монпелье, см. I65, II, с. 74) в западноевропейской музыке IX–XIX веков. Не было единодушия по этому поводу и среди самих греческих музыкантов. Так, например, Платон Херонейский (в трактате "О музыке") высказывает свое недовольство современными ему музыкантами следующим образом: "/.../ Их тупость и небрежность доходят до того, что за энгармоническим диезом не признается вообще никакого воздействия на ощущение".

<sup>+</sup> Отметим, однако, что это положение, бесспорное в отношении музыки XIX–XX веков, не вполне применимо к большому числу явлений в музыке XX века.

щение, почему он исключается из мелодии /.../. Наиболее сильным доказательством своей правоты подобные ценители считают собственную невосприимчивость, как будто все, ускользающее от них, должно в силу этого считаться совершенно не существующим и неприменимым" (2, с.288-289). Противоположная точка зрения была, как известно, развита в трудах Платона на основании более общих различий в философском методе осмыслиения мира и способов познания его законов. Платон, в частности, обвинил пифагорейцев в том, что "/.../ толкуя о каком-то сгущении тонов и прикладывая уши, они извлекают звук как бы из ближайших звуков. Одни из них говорят, что будто слышат какой-то еще отголосок в середине, так что расстояние, которым надо измерять звуки, у них самое малое. А другие спорят, что такое звучание в подобии доходит уже до тождества, но как первые, так и последние ставят уши выше ума" (2, с.131).

Объяснение этому следует искать в двойственном положении греческой культуры: она еще не перестала быть "восточной", но и еще не стала "западной". К.Закс объяснял "экзотические" интервалы меньше полутона тем, что "греческие мелодии были, собственно, "ориентальными", и их ближайшие родственники до сих пор существуют на Среднем Востоке, а не на Западе" (I67, с.196). Остается добавить, - не только на Среднем Востоке, но и в Болгарии, отражением чего является теория болгарской народной музыки, сохраняющая понятия музыкальных родов в древнегреческом смысле и использующая их в теории болгарского фольклора (21).

Генеалогическое древо древнегреческой музыки имело (по К.Заксу) следующий вид (I67, с.202-203):

## Большетерцовая пентатоника

"Расщепление" "Расщепление"  
I/2 тона терции  
(собственно (дорийский  
энармоника) лад)

## Малотерцовая пентатоника

"Расщепление" "Расщепление"  
тона терции  
(хроматика) (фригийский,  
лидийский  
лад)

Теоретически энармонический род символизирует "расщепление" греческого "атома" (который европейская культура привыкла считать неделимым), происшедшее в результате дальнейшего "сгущения" интервальных отношений в тетрахорде. Эту мысль можно пояснить следующей зависимостью:

$$\frac{\text{диатоника}}{\text{хроматика}} = \frac{\text{хроматика}}{\text{энармоника}}$$

Следует принимать во внимание факт исторической эволюции энармонического рода. С древнейших времен было известно энармоническое наклонение без пикна (по преданию изобретенное Улимпом), возникавшее вследствие пропуска лихана или паранеты. Так возникали пентатонические структуры 2-х видов: а) с большими терциями и полутонами; б) с малыми терциями и тонами. Наиболее же раннее свидетельство применения микротонов содержится в расшифрованном нотном фрагменте из "Ореста" Еврипида (У в. до н.э. - I67, с. I88).

Отметим, что все три рода имели вполне самостоятельное значение, а не являлись видоизменением друг друга (хроматика, например, не была "надстройкой" над диатоникой или ее "альтерацией", тем более энармоника не была "надстройкой" второго порядка). Это связано с тем, что хроматика и энармоника были основаны не на введении промежуточных ступеней между ступенями диатонического звукоряда, а на перестройке ступеней диатонического звукоряда, так что общее количество ступеней (семь) сохранялось. Для получения строя одного из трех родов необходимо было перестроить лихан (паранету), то есть один из подвижных звуков тетрахорда (следует напомнить, что названия звуков древнегреческой совершенной системы есть обозначения со-

ответствующих струн кифары и положения пальцев исполнителя). Энармоническое перестраивание лихана (из диатонического) называлось эклисис, хроматическое (из энармонического) – спондеясм, диатоническое (из энармонического) – экболе (48, с.404). Это подтверждается и свидетельствами самих греческих теоретиков – "число лиханов неограничено" (Аристоксен, см. I67, с.I93). С этим же связаны два важнейших понятия древнегреческой теории – тесис (неизменяемая функция отдельного звука в совершенной системе) и динамис (изменяемое высотное положение подвижных тонов тетрахорда в связи с применением транспозиционных гамм).

Самостоятельность древнегреческих родов связана также и с этосом каждого рода, с определенностью эмоциональной сферы доступной воплощению средствами данного рода:

"Этот род назван гармонией потому, что он лучший во всей музыке, ибо он требует искусства, нуждается в большом упражнении и овладеть им нелегко. Должно заметить, что диатонный род выражает что-то важное, сильное и благозвучное, хрома – жалобное и страшное, поэтому и называется хромою (цветом) ... " (I, с.56). Пахимер называл хрому "более жалобной и патетичной", один из анонимных авторов – "приятнейшей и плачевнейшей", Секст-Эмпирик – "звукной и жалобной" (2, с.69). В классической древнегреческой трагедии употреблялся преимущественно диатонический род, к хроматическому роду обращались главным образом виртуозы-кифареды. Следует обратить внимание на трехчленность в систематике звуковысотных систем древнегреческой музыки: "... хромою называется род, стягивающий полутонами; ибо, как промежуточная между белой и черной окраска называется цветом, так и здесь представляемое средним между двумя (противоположностями) названо цветом" (I, с.54).

## 2. Теория Аристоксена

Вопросами систематики звуковысотных систем древнегреческой музыки занимался Аристоксен. Ему мы обязаны наиболее точными сведениями об их структуре. В трактате Аристоксена "Элементы гармонии" фактически исчерпываются основные проблемы, которыми занималась древнегреческая наука о гармонии. Но Аристоксену принадлежит честь установления четких границ внутри этой науки и разработки некоторых наиболее трудных разделов. В частности, это относится к разделу о родовом делении звуковысотных систем.

Аристоксен пишет, что его предшественники (так называемые "гармоники") не занимались этим вопросом в достаточной мере. Они исследовали в основном энармонический род, пренебрегая остальными двумя. При этом их способность различать каждый род распространялась не на все "оттенки", так как они не были знакомы со всеми музыкальными стилями того времени. Аристоксен считает, что до него не были замечены определенные местоположения звуков, которые изменили свое положение с изменением рода. По его мнению – в этом причина недостаточно четкой систематики (I77, с.28).

Исходя из своего методологического принципа выделять во всяком явлении постоянные и переменные элементы (и не только в гармонии), Аристоксен проводит различие между "мелодическим" и "немелодическим" и уподобляет его закону расположения букв в языке (не всякое расположение, но только то, которое дает слог – I77, с.29). В дальнейшем это положение было разработано другими древнегреческими музыкантами: "По отношению к качеству голоса принимается во внимание следующее. Его движение бывает двоякое: одно называется сплошным и разговорным, другое – интервальным и мелодическим. Сплошное движение голоса делает повышения и понижения неявственно, ни где не останавливаясь, пока не прекратится; интервальное движение

происходит обратно сплошному : оно допускает задержки и промежутки между ними" (I, с.9). Аристоксен принимает "диесу" за наименьшую величину для определения всех встречающихся в музыке интервалов. При этом он не различает так называемый большой (8:9) и малый (9:10) целый тон.

В трактате Аристоксена приводятся сведения о происхождении энармонического рода. Аристоксен считает, что Улимп лишь дал толчок к развитию энармоники, но подлинная сущность этого рода была ему неизвестна, так как он не знал так называемого энармонического "пикна". По Аристоксену три звука "пикна" называются:

барипикн	месопикн	оксиликн
пикн		

Честь превращения упрощенного звукоряда Улимпа в энармонический тетрахорд с пикном принадлежит (по Аристоксену) Полимnestу Колофонскому. При этом Аристоксен утверждает, что о "пикне" можно говорить только в том случае, если сумма двух интервалов будет меньше, чем третий интервал. Касаясь происхождения энармоники, Аристоксен пишет, что Улимп находил удовлетворение в том, что поющий голос не затрагивал определенные звуки диатоники (находящийся над полутоновым интервалом целый тон). Другое упрощение диатоники предпринял Терпандр (пропуск верхнего тона полутонового интервала диатонического тетрахорда). Аристоксен утверждал, что и это упрощение тетрахорда отличалось сильным этическим воздействием.

Древнегреческая теория музыки была отражением монодической вокальной культуры, достигшей высокого уровня развития. Этим объясняется внимание греческих музыкантов к "горизонтальным" отношениям между звуками с очень большой степенью детализации микроинтервалики. Совершенно очевидны "восточные" корни этого явления (см. выше). "Узкоступенные наклонения опять подчеркивают сходство греческой

теории с восточной; древнейшие восточные духовные инструменты давали примерно такие же звукоряды, которые греки перенесли в свою систему четырехступенного тетрахорда при постоянных крайних тонах, или точнее – на кифару при неперестроенных крайних струнах" (38, с.144). Кажущаяся умозрительность построений древнегреческих теоретиков есть лишь отражение законов иной музыкальной культуры – далеко удаленной по времени и отличающейся по способу восприятия мира. "Разнообразные оттенки выражения, коих мы достигаем сочетаниями (гармонией) и переходами (модуляцией) звуков, греки и другие народы, имеющие лишь равноголосную (гомофонную, унисонную) музыку, вынуждены были стараться производить более тонкими и разнообразными оттенками ладов. Что же удивительного, если они развили в себе гораздо большую чуткость к этому роду различий, нежели мы?" (I27, с.436). Этот риторический вопрос Гельмгольца и в самом деле не требует ответа.

В соответствии с характером их использования в музыкальной практике, интервалы делились на "эммелические" и "экмелические", то есть на "мелодические" и "внемелодические" (экмелическими считались интервалы со сложными числовыми пропорциями – микрохроматика – или звуки без определенной высоты – псофы (89, с.59). Такое разделение было вызвано необходимостью – греческая микрохроматика не ограничивалась энармоническим родом, но включала в себя разветвленную систему "оттенков", которые определялись как "видовое подразделение звуков рода" (I, с.21).

Кроме системы оттенков, зафиксированной в теории Аристоксеном (96, с.296–297; пример Ia)<sup>+</sup>, существовали и другие разделе-

<sup>+</sup> Принята в нотном примере система обозначений (предложена Ю.Н.Холоповым):  $\flat = I/4$ ;  $\natural = I/2$ ;  $\sharp = 3/4$ ;  $\flat = I/8$ ;  $\natural = I/8$ ;  $\flat = I/3$ ;  $\flat = I/6$  – в частях тона.

Использование в подобных случаях современной нотации требует одной существенной оговорки: древнегреческая теория музыки не предполагала обозначения абсолютной высоты звука.

ния тетрахорда, распространяющиеся или на всю систему, или на ее отдельные части. В соответствии с представлениями древнегреческих музыкантов, "скученность" интервалов в хроматическом и энармоническом родах "сообщала роду или его оттенку свойство, производившее впечатление мягкости, в противоположность обилию интервалов крупных, в чем ощущалась твердость" (I, с.70). В частности, в системе Птоломея существовало пять оттенков диатонического рода.

Помимо разделения мелоса по родам, Аристоксен вводит понятия "общего" (для всех родов) мелоса (постоянные звуки), "несмешанного" (звуки одного из звукорядов) и "смешанного" мелоса (соединение звукорядов с различными микроинтервальными структурами, а также смешение трех различных родов в одном мелосе). При этом устанавливается шесть типов смешанных звукорядов (пример Iб). Если добавить к этому те шесть звукорядов, о которых шла речь выше, то перед нами – "Додекахорд" Аристоксена, возникший почти за две тысячи лет до знаменитого "Додекахорда" Глареана (их колossalное различие дает возможность проследить эволюцию как самой музыки, так и музыкальной теории).

### 3. Метабола

Обзор недиатонических явлений в древнегреческой музыке (и их отражения в теории) был бы неполным без упоминания о понятии "перехода" (метаболы). В трактате Исеудо-Эвклида "Гармоническое введение" содержится следующее определение этого понятия (2, с. 1): "Слово "переход" (*metabolè*) применяется к четырем отношениям: к роду, системе, строю, построению мелодии. По отношению к роду переход бывает, когда от диатона переходят в хрому или гармонию, или от хромы или гармонии в какой-либо из остальных родов. По системе – когда переходят от соединения к разделению или наоборот. По строю – от дорийского строя переходят во фригийский /.../

или вообще, когда от какого-либо из строев переходят в какой-нибудь иной ...". И далее: "Переход есть перестановка чего-нибудь подобного на несоответственное место" (в русском переводе употреблен термин "модуляция", который здесь заменен словом "переход", так как данное явление имеет иной смысл и назначение и его не следует смешивать с модуляцией в гармонико-тональной музыке). Несколько иная систематика у Клеонида (I77, с.45): 1) переход из рода в род; 2) переход из лада в лад; 3) переход из одной транспозиционной гаммы в другую; 4) переход ритмический.

Наряду с переходом из рода в род, примечателен и переход по способу построения мелодии (агоге - ведение, ход): 1) прямой (a-b-c-d ); 2) возвратный (d-c-b-a ); 3) дугообразный (a-b-c - d-d-c-h-a ) (I, с.89). Последний вид интересен своеобразным "хроматизмом на расстоянии". Очевидно, нечто подобное происходило и при переходе от соединения к разделению (имеется в виду способ расположения тетрахордов внутри всей системы). Именно поэтому Риман пишет, что "подлинные корни хроматики у древних мы должны ис-  
кать не в перестройке струны кифары, а в непосредственном сопоставлении триты синемменон ("b ") и парамесы ("h ")" (I65, I, с.208). В позднейшей практике кифаристов струна "b " называлась "хроматической", тогда как струна "h " - "диатонической". Риман считает, что хроматический тетрахорд образовался вследствие того, что тетрахорд синемменон вовлек в сферу своего притяжения парамесу (a-b - h-c-d ). Этим же объясняется указание Плутарха, что хроматика на кифаре - очень давнее явление (там же). Здесь следует упомянуть еще одну идею Римана о происхождении хроматического рода. Он считает, что хроматика лишь объединила в одной системе две формы бесполутонового архаического энармонического рода (Улимпа и Терпандра, см. выше), если предположить, что первоначально последование двух

форм - очень давнее явление (там же). Здесь следует упомянуть еще одну идею Римана о происхождении хроматического рода. Он считает, что хроматика лишь объединила в одной системе две формы бесполутонового архаического энармонического рода (Улимпа и Терпандра, см. выше), если предположить, что первоначально последование двух

полутонов осуществлялось не в последовательности, а на расстоянии, в связи с другими звуками (I65, I, с.215).

#### 4. Хроматика в системе средневековых категорий. "Эстаде-та" понятий

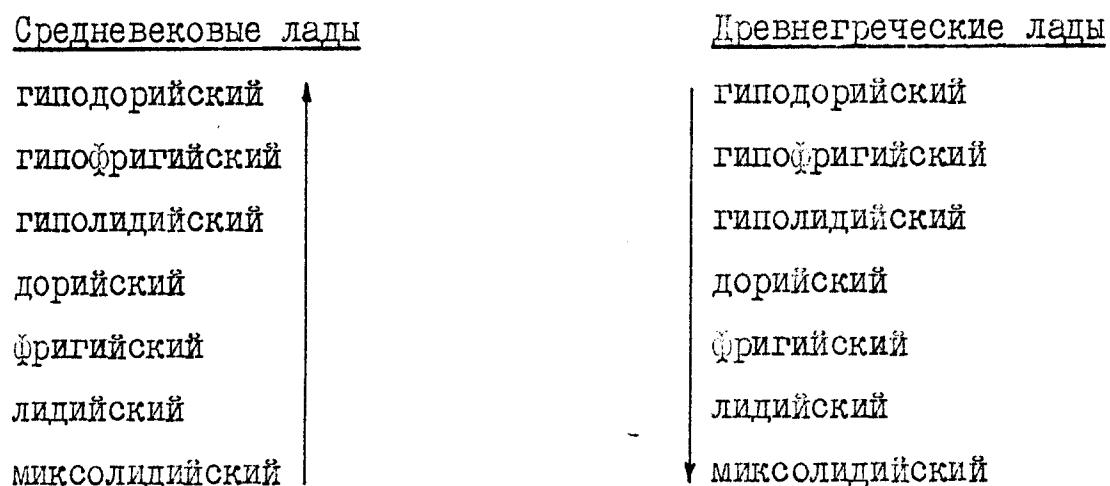
Система музыкально-теоретических взглядов Средневековья – нечто иное по сравнению с античной теорией. Связано это с резкой сменой музыкального стиля (точнее – со сменой формы музицирования) и эстетических установок на грани двух эпох. В то же время нельзя не видеть здесь определенных черт преемственности. Не последнюю роль сыграл в этом смысле Бозий, который завершил, с одной стороны, античную традицию, а с другой – стал своеобразным источником идей для многих последующих авторов.

Еще один источник западноевропейской музыкальной системы – византийское культовое пение, где использовались античные напевы, а для их записи применялась упрощенная форма греческой записи. При этом хроматический и энармонический род были отброшены, а транспозиционные гаммы были заменены одной, составленной из просламбонемов и мес главных транспозиционных гамм (47, с.95). В целом этот период можно охарактеризовать как промежуточный. Византийская музыкальная система, посредством введения мартирий (знаки, дающие указания, к какому ладу относится та или иная церковная мелодия), перенесла названия звуков (для обозначения которых применялись буквы греческого алфавита) на октавные ряды, лежащие в пределах соответствующих тонов (47, с.97).

К этим ладам были присоединены (по образцу античных) гиполады (плагальные) – но не квинтой, а квартой ниже основных. Следует обратить внимание на иное расположение ладов по сравнению с древнегреческими. Оно было принято и в западноевропейской музыкальной системе (Protus, Deuterus, Tritus, Tetrartus – от "d"

вверх). К X веку (47, с.101) эти лады получают названия древнегреческих (дорийский, фригийский, лидийский, миксолидийский), что привело к большой путанице. Это произошло (как указывает Х. Риман - 47, с.101) из-за неверного понимания одного места из Птолемея, где указывается, что фригийский лад лежит ступенью выше дорийского, а миксолидийский - ступенью выше лидийского, что верно лишь для транспозиционных гамм.

Схема 2



### 5. Диалектика понятия и явления

Средневековая музыкальная теория не имела развитой системы понятий хроматики (мелодии греческого хроматического и энармонического родов исчезли из музыкальной практики) и даже не пользовалась этим термином для систематики музыкальных явлений (за исключением прямых переписываний Еоэция). Создалась парадоксальная ситуация: самого явления (в его первоначальной форме) уже не было, а понятие продолжало путешествовать из трактата в трактат и через тысячу лет после его исчезновения.

Но исчезновение греческого рода не означало исчезновения самого явления хроматики, которое (в той или иной форме) продолжало существовать в музыкальной практике.

Структура средневековой ладовой системы содержала предпо-

ссылку развития хроматики в себе самой – "двойственность" ступени  $\flat/h$  (общность с греческой музыкальной культурой, где аналогичная ситуация возникала в связи с введением "соединенного" тетрахорда). Анонимный автор в трактате "Диалог о музыке" (XI век) придает особое значение двойственному виду этого тона и называет его "нона прима" и "нона секунда" (в ладовой системе того периода этот тон был девятым по счету), полагая, что обе разновидности не стоят по отношению друг к другу ни в отношении целого тона, ни в отношении полутона, а лишь по-разному делят расстояние от восьмого до десятого тона системы (I22, I, с.254). Поэтому "одна из них всегда излишня и в каждой мелодии следует оставлять одну и отбрасывать другую, чтобы не казалось, что в одном и том же месте взят и тон, и полутон, что было бы нелепым" (I77, с.107).

## 6. Фальшивая музыка?

Обобщающим для целой группы недиатонических явлений в музыке Средневековья является понятие "фальшивой музыки", признаком которой было употребление рядом звуков  $\flat$  и  $\natural$ . Именно это явление сыграло роль "троянского коня" и привело в дальнейшем к распаду модальной системы.

Основание для возникновения термина – теоретическое представление о строении гексахордовой системы, допускающей "двойственность" ступени только на месте  $\flat$  ( $\flat$  rotundum,  $\natural$  quadratum). Вследствие этого, повышение или понижение на полутон другой ступени расценивалось (I04, IУ, с.376) как явление, выходящее за пределы "Гвидоновой руки" и обозначалось "musica falsa" (фальшивая) или "ficta" (образованная искусственно). Это негативное определение постоянно встречается в теоретических трактатах приблизительно с середины XIII столетия, причем оба термина чаще всего употреблялись как синонимы. Попытка Р.Фикера (II6) разграничить их

(в одном случае хроматические тоны возникают вследствие деления целого тона, в другом – вследствие транспозиции гексахорда на любую ступень) основана на неверно понятой цитате из трактата XV столетия: "Фальшивая музыка – это когда тон становится полутоном и наоборот. Каждый тон можно разделить на два полутона". Как доказал К.Дальхауз, здесь идет речь не о делении каждого тона на два полутона, а об обращении интервальной последовательности тон-полутон (с *-h-a* – вместо с *-b-a*), "когда тон становится полутоном" (I08, с.I59).

Следует подчеркнуть особое значение тона "*ъ*" в системе гексахордов и его роль как самостоятельной ступени (тон "*ъ*" не был хроматическим вариантом "*h*"). С его введением нарушилась замкнутость модальной диатоники, что имело далеко идущие последствия. К.Дальхауз предлагает три возможных интерпретации функционального значения этого тона (I08, с.I57): 1) расщепление ступени ("*ъ*", "*h*" представляют одну и ту же ступень: нона prima, нона секунда); 2) расширение звуковой системы (гентатоника – октатоника); 3) смена системы (переход от нормативного положения высотной системы к транспозиции на квинту вниз).

Важным свидетельством самостоятельности ступени "*ъ*" является то, что она входила в так называемую "Гвидонову руку", но лишь в середине системы. "Гвидонова рука" уже не содержала в своей нижней части двойной ступени *b/h* (по этой причине гексахорд от "*F*" был невозможен, а лишь от "*f*"). Перенесение принципа "нона prima – нона секунда" на другие ступени также рассматривалось средневековыми теоретиками как ненормативное и описывалось понятием "*coniuncta*" (латинское обозначение греческого понятия "синеменон"), которое есть "расположение *b rotundi*" или "*ъ quadri*".

на несоответственном месте" (I8I, с.I4-I5)<sup>+</sup>. Нарушение симметрии модальной системы делало ее менее стабильной, что инстинктивно вызывало сопротивление средневековых теоретиков, но было неизбежно, вследствие желания избежать еще более опасного "врага" - тритона. Кроме того, неизбежное расширение используемого в музыкальной практике звукового состава делалось не столь явным в нотации в результате транспозиции. Отметим также идею Г.Риза, считавшего причиной возникновения ступени *b/h* на "несоответственных местах" скрытую пентатоничность структуры некоторых гregorianских мелодий и вытекающих отсюда различных способах заполнения малой терции проходящими звуками. Г.Риз проводит здесь параллель с теорией древнекитайской звуковой системы, в частности - с понятием "п'енов", проходящих звуков в рамках пентатоники (I63, с.I57-I59).

По-видимому, альтернативы между "случайным" и "транспозиционным" значением альтерированных звуков не существовало в музыкальной практике Средневековья. Во всяком случае, это явления трудно разделимые. Упоминаемое в трактате анонимного автора "Искусство контрапункта согласно Филиппу де Витри" правило сольмизации пониженных ступеней как *Fa*, а повышенных - как *Mi'* - следует понимать не как транспозицию всего звукоряда на квинту вниз, а как локальное изменение значения тона (вследствие практики *mi-fa* сольмизации), распространявшееся, правда, на соседние ступени ("мягкое" *Fa* - "твердое" *Mi* - "натуральные" *Re* или *Sol* (I22, Ш, с.343).

Следует поставить вопрос, насколько далеко распространялось применение недиатонических ("по положению") звуков в музыкальной

<sup>+</sup> В анонимном средневековом трактате (I04, Ш, с.426) описывается три вида "mi-fa" последований, получаемых в результате транспозиций: а) на традиционных местах ( *e-f;h-c* ) ; б) "mi" от *D,F,d* ; в) "fa" от *E, a, e*. Два последних вида причисляются к разряду "coniuncta".

практике Средневековья. Крайняя точка зрения здесь - мнение Якобстала, который считал, что уже в IX веке применение хроматических тонов было достаточно распространенным и что связь Fis и G в IУ ладу была само собой разумеющимся явлением (I30, с.22). Якобсталь основывался на таблице, помещенной в трактате итальянского происхождения (I22, I, с.274).

Схема 3

T	T	S	T	T	S	T	T	S	ñ	S	T	T	S	T	T	S	ñ	S	T	T
Г	А	В	С	Д	Е	Ф	Г	а	б	в	с	д	е	ф	г	а	в	б	х	д
А	В	м	Д	Е	м ch		Г	а	б	с	м	д	е	м	г	а	б	х	м	д
С	Д	Е	Ф	Г	а	б	с	д	ñ	е	ф	г	а	в	х	д				
Д	Е	м	Г	а	б	с	д	е	ф	м	г	а	б	х	д					
Г	а	б	с	д	е	ф	г	а	в	б	х	д								

Однако, автор трактата не признает полуточновые последования позволительными и считает, что они должны исключаться. "Певцы не должны вводить эти полуточновые ходы, посредством ошибки переходя от одного лада к другому" (I22, I, с.272)<sup>+</sup>. При этом за двумя (це-

<sup>+</sup> Потому что в этом случае (по мысли автора трактата) возникают неверные последования (он называет их "dissonantia"), даже если эти последования "удовлетворительно объясняются учителями" (I22, I, с.272).

лими) тонами, по его идее, всегда должен следовать полутон, что вызывает особый выразительный эффект<sup>+</sup>. Автор трактата ограничивает (см. схему) число допустимых полутона в своем разделении монохорда<sup>++</sup>. Текст содержит указание на два вида знаков для обозначения полутоночных ходов:

1. "m" = "Fis", "Cis" и их октавные повторения.

2. "ñ" = "Es" и его октавное повторение.

Верхний ряд таблицы обозначает расстояния между звуками посредством знаков T (tonus), S (semitonium) и m (medius - средний, промежуточный). Для обозначения "Fis" применен также знак "ch" ниже знака "m". В заключение автор делает следующую репартику: "Если вы старательно и твердо изучите то, что было сказано, вы сможете оценить многие, даже более сложные связи между звуками. Я

<sup>+</sup> Построение звуковой системы по принципу тон-тон-полутон находится в русле традиции Одо Клюнийского: "Полутон необходим после двух последовательно идущих друг за другом шагов целыми тонами, он смягчает скуку слишком частого повторения целого (тона), предупреждает неблагозвучие широких скачков. Но два полутона подряд никогда не должны идти друг за другом: они существуют для смягчения и приправы мелодии и, если их дать больше, чем нужно, окажется та же самая горечь, какая бывает, если переложить соли" (39, с.188).

<sup>++</sup> "Ошибочная, очень похотливая (maxime lasciviens) и слишком изящная (delicata) музыка иногда хочет применения большего количества полутона, чем мы указали. Этого надо избегать, а не подражать этому. Надо остерегаться, чтобы подобное не пристекало от небрежности певца, когда он начинает и кончает напев не так, как он сочинен. Мы обозначаем пять таких полутона, так как для избежания ошибки надо узнать, в чем она состоит / ... /. Из этих полутона мы допускаем один, лежащий на октаву выше, остальных же увещеваем скорее остерегаться, чем ими пользоваться ..." (39, с.188-189; 122, I, с.272).

не буду заниматься этим, чтобы избежать упрека, что потчую юного читателя избыточными яствами, вместо простого молока" (I22, I, с. 272).

Следует иметь в виду, что лады в звуковой системе этого периода различались по их внутренней структуре, а не по их абсолютному высотному положению. Фиксированной нотации не существовало. Поэтому изобилие хроматических тонов здесь - лишь мнимое. Реально же приведенная таблица фиксирует суммарную 10-звуковую систему, возникшую в результате "сложения" основного лада и его транспозиций. "Хроматика" такого типа имеет скорее нотографический характер и возникает вследствие экстраполяции наших принципов нотного письма. Вывод Якобсталя о применении хроматических звуков в церковных ладах представляется поэтому преувеличением, тем более, что об этом свидетельствуют многочисленные средневековые источники. В частности, Иоганн Афлигемский отмечает, что Ш автентический лад не имеет (как другие автентические лады) звука, отстоящего на тон вниз от финалиса, что в его глазах есть признак несовершенства, так как полутональные ходы перед финалисом не должны применяться (I22, II, с. 245). По мнению некоторых исследователей, "фальшивая музыка" - это "не столько теория раннего хроматизма, сколько проблема, возникающая вследствие очень редких обозначений хроматических звуков в музыкальных источниках до 1600 года, или, другими словами, вследствие поразительного несоответствия, в этом смысле, между теоретическими и практическими источниками" (98, с.466). Этим объясняется и обычновение описывать звуковую систему Средневековья по теоретическим трактатам XIII-XVI веков, так как собственно музыкальный материал чрезвычайно противоречив (нотация альтерированных звуков существовала как редкое исключение, но не как правило). Укажем, в частности, на известное письмо Дж.Спаторо к Н.Арону, содержащее призыв

фиксировать все необходимые знаки альтерации, относящиеся к XVI веку (I36, с.166).

### 7. Мутация и хроматика

Освоение все большего звукового состава происходило в период Средневековья и посредством транспозиции гексахордов в процессе мутации и связанного с этим введением нижнего вводного тона. Хотя долгое время в музыкальной практике ограничивались только ближайшей транспозицией, к XУ веку достигается, очевидно, предел возможных транспозиций гексахорда. Это зафиксировано в трактате Д.Хотби (I64, с.300), где рассматриваются транспозиции гексахорда на Fis = Ut и на Des = Ut . В трактате Франкина Гафурия(I496 г.) содержится указание (I64, с.338) на постепенное расширение мутаций и на то, что полутоновые ходы часто уже сольмизируются не как Mi - Fa , а с названием неизменной ступени (a - gis - a как la - Sol - la ). Иоганн де Гарландия говорит о введении нижнего полутона( Fis ) для избежания тритона при поступенном спуске от  $\flat$  quadratum : "При окончаниях предпоследняя нота украшается, от заключительной ноты она может отстоять или на целый тон или на полутон" (I04, I, с.II5). С другой стороны, "остаточные явления" запрещения любого выхода за жесткие рамки диатонической системы еще долго сохранялись и прилежно переписывались из трактата в трактат. Долгое время "отцы церкви" определяли хроматическую музыку как "разнузданную и безобразную" (39, с.30), поэтому полутон как потенциальная возможность хроматики осуждается в некоторых ортодоксальных трудах средневековых теоретиков: "Полутон не применяется, или применяется очень редко", - говорит анонимный автор XIII века (I04, I, с.354). Это, конечно, находится в явном противоречии с музыкальной практикой того времени. Сравнение трех основных видов гексахорда неизбежно должно было привести к появлению вводного тона в гексахор-

де от "G", а с дальнейшим развитием мутации - и в других гексахордах.

Таким образом, освоение хроматики в эпоху Средневековья происходило в двух направлениях:

I. Реализация двойной ступени  $\flat/\natural$  на других ступенях<sup>+</sup>. Это усугублялось еще и развитием многоголосия ("flat rotundum" в кантус фирмусе вызывало "es", а "flat quadratum" - "fis" для избежания "Mi contra Fa"). Учет вертикального фактора привел и к требованию альтерировать квинту, октаву и дуодекиму, если они в результате контрапункта получились несовершенными (увеличенными или уменьшенными). Следствием этого же является и известное правило "терций и секст" (см. ниже).

2. Утверждение вводного тона в результате далеко идущих транспозиций гексахорда.

<sup>+</sup> Иоанн де Грекейо пишет: "Современные музыканты для записиозвучий прибавили нечто иное, что назвали фальшивой музыкой. Они те два знака  $\flat$  и  $\natural$ , которые в  $\flat$  Fa и  $\natural$  Mi обозначали тон и полутона, стали применять во всех других (случаях), так что ими полутона расширяются до целого тона и обратно: там, где имеется тон, суживают его до полутона - и все это для получения хорошего конкорданса или консонанса" (39, с.287). В целом, применение "фальшивой музыки" признавалось необходимым и вполне оправданным: "Фальшивая музыка не бесполезна - напротив, она необходима для получения хорошего консонанса и избежания дурных. Поэтому она не фальшивая музыка, а необычная" (39, с.289). По свидетельству В.Оингтона "вариантность" ступени " $\flat$ " со временем повлекла за собой "вариантность" ступеней "f", "e" и "c" - и все это для получения консонансов там, где они не получались естественно (трактат В.Оингтона относится к XIV веку). Следует учитывать и естественное отставание музыкальной теории от практики (см. I65, II, с.181).

## 8. Маркетто. Предпосылки возникновения современного понятия хроматики

Однако, суммарное использование всех промежуточных ступеней не связано с хроматизмом в нашем понимании. Между тем, еще в XI веке, в трактате Маркетто Падуанского "Разъяснение в искусстве плавной музыки", рассматривается хроматическое (полутоновое) движение голоса, которое автор определяет как "пермутацию": "Пермутация есть изменение названия голоса или ноты, стоящей на том же самом месте или линии для обозначения другого по высоте тона (I22, III, с.89). У него же появляется другое обозначение "внесистемных" звуков: "колорированные" вместо "фальшивые"<sup>+</sup>. Трудно сказать, как далеко зашло влияние Маркетто на музыкальную практику. Во всяком случае, теоретики более позднего времени или совсем не упоминают о "пермутации", или запрещают "произносить" один и тот же тон и как Mi , и как Fa (II6, с.I6). Процедура "пермутации" предполагает (по Маркетто) разделение тона на диатонический и энармонический полутон или на хроматический полутон и "диесу"<sup>++</sup> (пример 2а).

<sup>+</sup> Маркетто возражает против обозначения "фальшивая музыка": ".../ такого рода музыка лучше и правильнее должна называться колорированной, а не фальшивой, так как названием "фальшивая" мы приписываем ей изъян неправильности" (I22, III, с. I35). Просдоцимо также отмечает необходимость "украшения" консонансов, по мере возникновения в этом необходимости (I04, III, с. I98a, 25I<sup>Ь</sup> ).

<sup>++</sup> По теории Маркетто, энармонический полутон состоит из 2-х "диес", диатонический полутон - из 3-х, хроматический - из 4-х, целый тон - из 5 "диес". Следует иметь в виду, что Античность и Средневековые исходили из того, что диатонический полутон (как разница между чистой квартой и двумя целыми тонами) меньше по величине, чем хроматический полутон. Сейчас существует иная точка зрения (I66, с. II5):  $G-gis=25/24$ ;  $b-h=135/138$ ;  $h-c=16/15$ . Однако подобное понимание структуры тона неожиданным образом лучше объясняет практику хроматического изменения несовершенных консонансов при их переходе в совершенные консонансы - ведь в этом случае, после хроматического полутона (4 диесы) до "совершенства" было рукой подать! - всего одна диеса, наименьший интервал в системе Маркетто.

Представляет интерес замечание Маркетто о способах обозначения "пермутации": "Знаков же, которых требует такая пермутация, три:  $\flat$  quadrum,  $\flat$  rotundum и третий знак, который обычно называют фальшивой музыкой /.../. Первые два знака содержатся в любом плавном напеве, а также в мензуральных напевах. Третий знак содержится только в мензуральных напевах или также в плавном напеве, когда он или исполняется в колорированной манере, или переходит в мензуральный напев, как в мотетах и других формах мензуральной музыки. О первых двух знаках говорит Ричардус Нормандус: везде, где мы находим  $\flat$  quadrum, следует говорить Mi, где  $\flat$  rotundum следует говорить Fa (I22, III, с.73-75).

Получение консонансов посредством пермутации (пример 26) объясняется весьма необычно. Маркетто пишет: "Такое разделение тона делалось для украшения и исполнялось таким образом: певец представлял первый нисходящий ход (который есть диеса), как если бы хотел после этого вернуться обратно: затем следует хроматический нисходящий ход и поэтому консонанс (третий) следует менее естественно и явно" (I22, III, с.75)<sup>+</sup>.

Маркетто последователен здесь в своем намерении ввести понятие "украшение" взамен "фальшивая музыка". В данном контексте оно используется для описания "нижнеполутоновой" ступени. В целом же "пермутация" Маркетто есть символ прямого освоения хроматики в эпоху Средневековья, хроматики в ее современном понимании. К тому же, здесь уже учитывается и вертикальный аспект взаимодействия эле-

<sup>+</sup> Меньшая естественность такой интервальной последовательности для Маркетто, несомненно, заключалась в том, что при переходе от несовершенного консонанса к совершенному (второй и третий члены данной прогрессии) расстояние было наибольшим (хроматический полу-ton, 4 диесы), а не наименьшим.

ментов-интервалов, то есть и фактор гармонии.

Многие исследователи средневековой музыки считают, что строгая диатоника церковных ладов закрепилась в грегорианском хорале не сразу и допускают, что в музыке того времени использовались интервалы меньше полутона (см. I65, II, с.74; I7, с.388, 520). Об этом свидетельствует попытка ввести в церковное пение энармонические "диесы" в антифонарии из Монпелье. Г.Риз (I63, с.I6I) считает, что такие интервалы не имели точно зафиксированной высоты (поэтому он отрицает их ладовое значение). Если принять эту точку зрения, то загадочные микротоны кодекса Монпелье есть ни что иное, как трудно определимые по высоте звуки, которые средневековая теория обозначала термином "absonia" (лат. - неблагозвучный, несоответствующий, несовместимый) - понятие, близкое "экмелике" в древнегреческой теории. Систематика таких явлений дается в трактате "Схолии к учебнику музыки" (I22, I, с.I73-I74, см.I45, с.29-42). Но здесь мы не находим упоминания о микротонах.

Х.Риман (I64, с.48) объясняет "absonia" лишь певческими ошибками, с ним солидарен и Р.Грубер (I7, с.388, сноска), который, правда, допускает, что этим понятием могли описываться и микроинтервальные отношения: "... интонационные шаги меньше полутона отнюдь не составляют основы лада, но лишь выполняют функцию обрамления, украшения основного контура напева, нередко являясь результатом импровизационного отклонения данного конкретного исполнения". Расшифрованный Х.Риманом нотный пример из кодекса Монпелье, содер-

+ Иоганн Аффлигемский свидетельствует о такого рода певческих ошибках: "... бывают случаи, когда неопытные певцы, утомленные скучным пением, понижают то, что следовало повысить, но еще чаще, побужденные дерзостью, они незаконно повышают то, что следовало петь ниже" (39, с.209).

жит между всеми полутонами специальные значки, указывающие "расщепление" (I65, II, с.74) и дает материал сторонникам гипотезы о применении микротонов в эпоху Средневековья (пример 3).

Истина, видимо, находится где-то посредине. С одной стороны, в эпоху раннего Средневековья не полностью были преодолены влияния древнегреческой музыкальной культуры. С другой же стороны, "изощренность" вышеприведенного примера есть знак, находящийся в развитии звуковой системы с еще не до конца стабильными элементами<sup>+</sup>.

### 9. Систематика интервальных систем Средневековья

Из трактатов и отдельных свидетельств теоретиков XIII-XV столетий можно заключить, что явления, отклоняющиеся от строгой диатоники, не получили в этот период однозначного толкования. Теоретические диатонико-хроматические системы позднего Средневековья — начала "арс нова" колеблются между I2-, I4-, I7-, I9- и т.д. — звуковым составом. Трудно также найти "поступательность" в освоении звукового состава (по принципу от меньшего к большему). Скорее всего прав К.Дальхауз, который считает, что эти колебания обозначают нижнюю и верхнюю границы возможного в то время звукового состава (I08, с.I62). "Случайный" характер хроматики (следствие применения принципов "фальшивой музыки") выразился в нестабильности хроматической системы этого периода. Явно выраженный модальный оттенок позволяет противопоставить ее хроматике эпохи гармонической тональности.

Одна из самых ранних вех (исключая описанную выше систему итальянского Анонима) в теоретическом осмыслении опыта "фальшивой

<sup>+</sup> Об интервалах меньше полутона ("диесах") говорится еще в трактатах Регино из Прюма, Гвидо Аретинского, Энгельберта из Адмона, Маркетто Падуанского, Симона Тунстеда (I48,II, с.4II). Следует, однако, иметь в виду возможность неполного совпадения музыкальной теории и практики.

"музыки" - 12-звуковая система Иеронима Моравского (II половина XIII века), включающая, помимо диатонических ступеней, звуки b, es, as, des, ges, получаемых в результате транспозиции тетрахорда mi - fa - sol - la на другие диатонические ступени (I08, с.162).

14-звуковая система мотивировалась правилом средневековой теории, по которому несовершенный консонанс должен был разрешаться в совершенный посредством полутонового шага в одном и целотоновом шаге в другом голосе. Эта система описана Филиппом де Витри около 1320 года. Исходная предпосылка здесь следующая: каждая из диатонических ступеней ограничена одной возможной альтерацией (I04, III, с.186). Эта система, включающая, кроме диатонических, звуки b, es, as, fis, cis, dis, gis, была результатом применения каденций с двумя вводными тонами ("готическая каденция", термин М.Сапонова)<sup>+</sup>. В XV веке, в связи с применением клаузул с тритоном между дискантом и контратенором (то есть с одним вводным тоном) произошло сокращение числа вводных тонов (см. I08, с.165).

17-звуковая система Просдоцимо де Бельдемандиса (b, es, as, des, ges, - fis, cis, gis, dis, ais) возникла в результате двойного изменения всех тонов диатонического звукоряда: "Так можно на всем монохорде, между всеми соседними тонами основного звукоряда, получить по два полутона" (I04, III, с.257). Функционально она образует максимально развитую систему вводно-тоновой хроматики (в ее модальном преломлении) - каждый тон имеет по два вводных тона (сверху и снизу). Аналогичная 17-звуковая система рассматривается в трактате Джона Хотби (см. выше). Хотя она и связана с транспозицией

<sup>+</sup> Отсутствие "поступательности" в освоении звукового состава подтверждается тем, что аналогичная система, также основанная на ограничении диатонических ступеней одной возможной альтерацией и также основанная на принципе превращения ступени mi в ступень fa (и наоборот) - отголосок "пермутации" Маркетто - описана Петером Айхманом в 1604 году (I08, с.339-340).

гексахордов, ее вводнотоновый смысл очевиден – транспозиция есть лишь средство образовать верхние и нижние вводные тоны. Следует учитывать и то, что она основана на пифагорейском строе (отсюда и оригинальная терминология автора, который обозначает *des* как "с второго порядка", а *cis* – как "с третьего порядка"). Это важно по следующим соображениям. Если для XVI века 17-звуковая система была максимально возможной (в условиях пифагорейского строя), то дальнейшее расширение звукового состава было связано и с изменением системы строя. Разница между модальным и гармонико-тональным типами письма – это не только "материальные" изменения, но и изменение связи между звуковой системой и строем. Изменение звуковой системы, подготовленное "хроматическим взрывом" музыки XVI столетия, шло рука об руку с переходом от пифагорейского строя к чистому (примерно с I половины века – Фольяни). Если пифагорейский малый полутон не предполагал деления диатонического полутона (*e* – *f* или *h* – *c*), то в чистом строе большой полутон его требовал (I08, с.I66). Выражением этой идеи была 19-звуковая система Ф.Салинаса, которую он развил из 12-звукового ряда путем деления диатонических полутонов ( *c*, *cis*, *des*, *d*, *dis*, *es*, *e*, *eis*, *f*, *fis*, *ges*, *g*,  
*gis*, *as*, *a*, *ais*, *b*, *h*, *his* ) .

+ Салинас, в частности, пишет : "Сущность хроматического рода в разделении тона на два полутона". В УП главе своего трактата "О музыке" (1577 год) он конструирует октаву в хроматическом роде разделением каждого из тонов диатонического рода на большой полутон и малый полутон (II0, с.33).

## Ю. Становление понятия хроматики в эпоху Возрождения

Перелом, который произошел в музыке в начале XVI столетия, не был внезапным. Аккордо - гармонический склад - качественно новая категория музыкального мышления - формировался на протяжении длительного времени в недрах старой системы. Поэтому неудивительно, что музыкальная теория XVI-XVII веков еще не дала объяснения тому новому, что характеризовало уже тогда музыкальную практику. Но-прежнему музыканты обращаются за помощью к трем греческим родам (с другой стороны, еще в XVI веке применялось выражение "кантус фиктус"). Пьетро Аарон, например, прямо говорит о "греческой хроме, которая на латыни обозначается как украшение" (92, II, с. II). И даже такой смелый реформатор, как Н. Вичентино, утверждая, что он знает, к какому роду принадлежит музыка современных ему композиторов, имел в виду все тот же хроматический род греков (I86). Современники ему не поверили, результатом чего было блистательное поражение Вичентино в "споре века" и проигрыш двух золотых дукатов в пари, заключенном в присутствии двух судей (приговор был зачитан перед всей папской капеллой, кардиналом Феррари и другими знаменитыми людьми)<sup>†</sup>. В его книге (1555 год) дается обоснование "хромати-

<sup>†</sup> См. послесловие Э. Ловинского к факсимильному изданию книги Вичентино "Античная музыка, приспособленная к современной практике".

Текст этого пари - один из интереснейших исторических документов, характеризующих накал борьбы с "хроматическим экспансонизмом" (не менее интересный, чем текст закона, по которому был изгнан из Спарты Тимофея Милетского, см. I77, с. 81-82): "Мы, дон Никола Вичентино и дон Винченцо Лузитано, спорили о композиции, основанной на *Regina coeli* /.../. Я, дон Никола, предложил доказать, что ни один из живущих композиторов не понимает, к какому роду принадлежит музыка, которую они сейчас обычно пишут и поют; и я, дон Вичентино, ответил именем всех музыкантов и предложил доказать, что я знаю, к какому роду принадлежит музыка, которую сейчас пишут композиторы /.../. И поэтому мы поставили два золотых дуката, два для каждого из нас, которые будут заплачены победенным победителю, после об-

ческого лада", основой которого у Вичентино является хроматический тетрахорд древних греков, определяющий тематизм и гармонию сочинения. Д.Царлино, который справедливо считается основоположником учения о гармонии в новом смысле, в интересующем нас вопросе остается на тех же позициях, что и два предыдущих автора: "... в музыке встречаются три рода мелодий, один из которых диатонический, другой хроматический, третий энармонический" (I93, с.75).

По поводу понятия хроматики в XVI веке необходимо добавить также следующее: слово "cromatico" в I половине столетия было равнозначно обозначениям "a note negre" и "alla misura breve", то есть обозначало частое применение коротких нотных длительностей. Обозначение "cromatico" в этом смысле впервые появилось в 1544 году у Чиприано да Ропе. Свое значение оно изменило примерно через десять лет, когда сам же Ропе выступил со своими хроматическими мадrigалами, и появился трактат Вичентино (II6, с.28).

## II. На переломе. Хроматика и аккордо -гармонический склад

Несмотря на вполне объяснимое отставание музыкальной теории от практики, постепенно (на протяжении всего XVI века) кристаллизуются некоторые важные понятия, необходимые для описания того перелома, который произошел в музыке. И, хотя эти понятия нередко берутся из словаря прошлого, они постепенно обретают в этот период свое новое содержание. Утверждение аккордо-гармонического склада в музыке коренным образом влияет на развитие музыкальной теории. Самым непосредственным образом это влияет и на разработку понятий диатоники и хроматики, в историческом движении которых также происходит качественный скачок.

Продолжение сноски со стр.38

суждения и приговора просвещенных и знающих музыкантов, мессера Бартоломео Эскобедо и мессера Гизелина Данкерта, певцов папской капеллы".

Теория хроматики М.Мерсенна поначалу выглядит вполне традиционной. Во вступлении к Ш книге трактата "Мировая гармония" подробно говорится о 3-х греческих родах, их интервальном строении, причем хроматический и диатонический роды сопоставляются как черный и белый цвет - хроматический род оттеняет диатонический (I42, с.I41,I53). Здесь же говорится об интервале "диесы". Но следует отметить историзм его подхода - Мерсенн сравнивает греческую звуковую систему и систему гексахордов Гвидо Арецинского, намереваясь показать, что хроматический и энармонический роды "очень легки и необходимы для композиции" (I42, с.I44,I53). Его попытка "реанимации" греческих родов - новая ступень по сравнению с Вичентино. Мерсенн делит октаву на 4 больших полутона, 8 малых, 3 диесы и 3 коммы, "которые необходимы для совершенного сочинения" (I42, с.I54,I58). Но в трактате Мерсенна содержится уже разделение на диатонические - хроматические - энармонические интервалы, причем наиболее важным представляется выделение двух способов применения этих трех родов (I42, с.I54,I55): 1) в одноголосных построениях; 2) в многоголосной музыке. Осознавая различие проявления хроматики в одноголосной и многоголосной музыке, Мерсенн закладывает основу для разработки понятия хроматики в условиях аккордо-гармонического склада.

Следует добавить, что Мерсенн не канонизирует свою диатонико-хроматико-энармоническую систему из 19 нот и 18 интервалов и считает, что "октава, которая имеет меньшее количество ступеней, пригодна для исполнения всех видов музыки и более удобна. (Такая октава) имеет двенадцать полутонов, которые можно легко извлечь на (музыкальных) инструментах". Фактически Мерсенн предлагает разделение октавы на двенадцать равных полутонов (I42, с.I70).

## ГЛАВА II

## ХРОМАТИКА КАК КАТЕГОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

## I. Исторический аспект развития интервальных систем

Любое достаточно сложное явление отражает и объединяет в себе ступени и этапы своей исторической эволюции. Это в полной мере относится к хроматике – самому сложному состоянию звуковой ткани в системе 12-звукового строя.

Материальным воплощением развития музыкального мышления является эволюция и смена интервальных систем. "Механизм" этого процесса, с логической точки зрения, может рассматриваться как увеличение акустического объема интервальных систем с их параллельной реорганизацией<sup>+</sup>. Не следует понимать это как непрерывное накопление новых звуковых отношений и непрерывное усложнение внутренних связей. В этом случае общеупотребительная в настоящее время 12-звуковая система выглядела бы как более чем скромный результат многовекового развития. Кроме того, эволюция интервальных систем предстает в этом случае в схематизированном виде – как планомерное и целенаправленное достижение заранее поставленной цели. Следует отметить, что в больших масштабах (временных и культурных) такая стадиальность все-таки прослеживается.

С физической точки зрения мир звуков неисчерпаем. Однако, прошел огромный отрезок времени, прежде чем из звуков "акустически полноценных" (по выражению А.Оголевца) возникли звуки музыкаль-

<sup>+</sup> Аргументированное развитие этой идеи содержалось в докладе

П.Мещанинова "Линеарно-интонационное пространство", сделанном на музковедческой секции СК СССР 1.11.82 г. Так, например, 7-звуковая диатоника может быть организована как а) "модуляционное пространство", б) как собственно система, в) как составная часть другой, более сложной системы.

ные (как результат сознательной деятельности человека). Совокупность всех "акустически полноценных" звуков можно было бы представить в виде звукового поля, охватывающего звуковые связи в огромном диапазоне – от бесконечно малых до бесконечно больших. В различные исторические периоды (и в различных культурах) степень дифференциации звукового поля менялась (как менялся, параллельно с этим, способ организации "точек" звукового поля: тетрахорд – пентахорд – гексахорд – октахорд), что и нашло свое выражение в исторически сменяющих друг друга интервальных системах.

Интервальная система понимается здесь как звуковой состав, предполагающий определенную высотную организацию музыкальных звуков, отражающий степень развития, логическую связность и упорядоченность музыкального мышления, то есть как звукоряд, расположенный по определенному конструктивному признаку и представляющий собой "материальную" часть основанной на нем ладовой системы в соответствующей системе строя.

Формированию такой системы в собственном смысле слова предшествовала эпоха первобытного "эмелического" глиссандирования (72, с.17), конкретического в своей сущности, не предполагающего еще точной и осознанной звуковысотности и дифференцированности тонов внутри себя ("... глиссандирование в предпроцессе интонирования связано с невычлененностью представлений о существе звуковой шкалы" (44, с.140)). Феномен выделения музыкальным сознанием отдельного звука из "туманного облака" звукового поля и осознание его как точки опоры – один из наиболее загадочных моментов в истории музыки: "Сколько сотен тысячелетий должно было пройти, прежде чем человек из звукового воя, рева сумел выделить выдержаный по высоте, примитивно резонирующий звук /.../. А когда он сумел его выделить, то еще понадобилось время, чтобы научиться его сознательно

произвольно воспроизводить на той же высоте и делать это на различных высотах хотя бы одного регистра ..." (91, с.522). На этой стадии происходит резкое сужение диапазона, интуитивное выделение акустически родственных тонов (так называемая "эпоха кварты" в развитии звуковой системы (70, с.17), переход от "скользящего" к "ступенчатому" интонированию. Это подтверждают данные сравнительного музыкоznания - приводим описание напевов народности ведда, стоящей на одной из низших ступеней развития (17, с.17): "... основной тип напевов ведда представляет собой назойливое, упорное повторение какого-либо опорного тона, обрамленного одним-двумя вспомогательными тонами ...". Интервальная система типа "опевание устоя" знаменует собой реорганизацию материала, данного природой. С этого момента начинается формирование простых и простейших ладовых систем, основанных на мультиликации принципа опевания опорных тонов (с их ритмическим выделением) и на сложении элементарных звуковых ячеек типа устой-неустой. Одно из главных мест в составных системах принадлежит 5-звучной бесполутоновой системе - пентатонике, которая была основой многих древнейших культур. В теории она иногда рассматривается как "протодиатоника" (Катуар), как "внутренний слой" (Мазель) диатоники; вместе с тем, она является вполне самостоятельной и оригинальной системой (а главное - устойчивой; применение ее до настоящего времени в некоторых культурах - убедительное свидетельство этого).

Хотелось бы избежать упрощенного взгляда на становление интервальных систем, когда диатоника (следующий этап в логической схеме эволюции) рассматривается как расширение звукового состава пентатоники до семи звуков, хроматика - звукового состава диатоники до двенадцати, микрохроматика - звукового состава хроматики до двадцати четырех и т.д., то есть смешения понятий лада и акустиче-

кого звукоряда. Факты истории говорят об ином. Изыскания К.Закса свидетельствуют, что пентатоника в древнем Египте базировалась на 12-звуковом составе системы. Парадоксальность этого утверждения – лишь кажущаяся. Изучая строение старинных египетских арф, этот крупнейший знаток древнего инструментария, пришел к выводу, что строй, применяющийся при их настройке, "дает последовательность более "дробных", узких интервалов, благодаря которой музыканты, хотя и избегали по-прежнему хода на полутон, но зато с легкостью могли переходить из лада в лад. Новый принцип настройки требовал увеличения числа струн у арфы, более частого расположения пальцевых отверстий у гобоев и удобно и мелко разделенных грифов у лютни" (38, с.58). Тот же К.Закс расшифровал единственный памятник доэллинистической музыкальной культуры (аввилонской), хранящийся в берлинском музее Передней Азии (приблизительно III тысячеление до нашей эры) и доказал, что партия арфы, сопровождающая голос и записанная характерными значками шумерийской эпохи, охватывает звукоряд С – D – E – F – Fis – G – A – H – C (38, с.104). Аналогичную картину (пентатоника в условиях более дифференциированного звукоряда) представляла собой древнекитайская музыкальная система. Уже в I тысячелетии до нашей эры она имела в своем распоряжении 12-звуковый (в пределах октавы) звукоряд (I7, с.204), из которого одновременно использовались лишь тоны, входящие в пентатонику, что давало возможность строить ее на разных ступенях (при этом два тона, дополняющие пентатонику до 7-звукового состава, рассматривались, в случае их введения, как проходящие)<sup>+</sup>. Еще раз подчеркнем, что не следует смешивать

<sup>+</sup> Каждый из 12 полутонов в музыкальной системе древнего Китая был "индивидуальным", не равным другим, и имел обоснование с точки зрения календаря, церемониала, соответствовал одному из 12 месяцев, 2-х часовых промежутков суток, положению звезд на небе и т.д. (см. I94, с.353–357).

вать звуковой состав и интервальную систему. Семь звуков диатоники могут функционировать как суммарная (сложная) пентатоника (без малых секунд), а двенадцать звуков хроматики – как суммарная диатоника (полидиатоника), как модуляционное пространство.

В настоящей работе мы исходим из той предпосылки, что человек в своей практической музыкальной деятельности уже на довольно раннем этапе освоил большое количество звуковысот и, рассматривая их совокупность как рабочий материал, строил на этой основе и использовал в практическом музицировании простейшие ладовые системы (12-звукность не была осмысlena теоретически, а лишь составляла потенциально возможную материальную основу, при этом полутона – как наименьший интервал, возможный при передувании на духовом инструменте, закрепленный в строе многострунных арф – уже сознавался как таковой при ступенчатом интонировании). 12-звукность состава в древнейших культурах (египетской, сирийской, китайской) была суммарной. Использовалась лишь часть звукового состава, но часть достаточно характерная (пентатоника, например, заполняет октаву асимметрично, что придает каждому ее тону индивидуальность, так как каждый звук такой ладовой формации образует с ближайшими прилегающими тонами различные интервалы).

Интервальная система не есть раз и навсегда данный и всегда равный самому себе, а исторически изменяющийся феномен. До XVI века диатоника, например, функционировала как результат сложения в октаву квинтовой цепи интервалов (модальная диатоника) и была основана на пифагорейской системе строя. Развитие многоголосия и осознание консонирующего трезвучия как единства (а не суммы интервалов) привели к внутренней реорганизации интервальной системы. В эпоху гармонической тональности та же самая диатоника возникает как результат сложения трех основных аккордов мажорного лада (см. как результат сложения трех основных аккордов мажорного лада (см.

теорию Рамо) - при одновременной смене системы строя (сначала чистый - Фольяни-Царлино, затем равномерно-темперированный - Мерсенн-Веркмейстер). При этом звуковой состав диатоники (7-звукный) остался одинаковым и в модальной (квинтовой) и в тональной (квинтотерцовой) системах, менялась же "структурная мотивировка" (термин П.Мещанинова) звукоряда, система строя, характер связи звуков.

## 2. О родах интервальных систем

В значении научного термина, как отмечалось выше, слово "род" одним из первых начал применять Аристотель, хотя им пользуется Платон (для обозначения "идей"), встречается оно и в учении стоиков, где им обозначается сочетание многих неразъединимых предметов мышления (22, с.287). Однако в текстах Аристотеля это понятие используется систематически и разрабатывается в тесной связи с егоialectическим методом. "Для решения проблем следует выбирать расчленения и деления, а выбирать следует так, чтобы в основу положить общий всем род" (3, с.339). Аристотель рассматривает понятие рода в ряду других категорий и устанавливает следующую иерархию суждений о бытии явления: определение - собственное - род - привходящее.

Определение (по Аристотелю) есть "речь, обозначающая суть бытия (вещи)"; собственное - "это то, что, хотя и не выражает суть бытия (вещи), но что присуще только ей и взаимозаменямо с ней"; род есть "то, что сказывается в сути о многих и различных по виду (вещах)". "Сказывается в сути" - этим выражением Аристотель подчеркивает необходимость указать главное и существенное при ответе на вопрос, "что именно есть обсуждаемое". Наконец, привходящее - "это то, что, хотя и не есть что-либо из перечисленного - ни определение, ни собственное, ни род, но присуще вещи, или то, что одному и тому же может быть присуще и не присуще" (3, с.352-355). По мыс-

ли Аристотеля, каждое положение и каждая проблема в отдельности касается (или образуется) из определения, или из собственного, или из рода, или из привходящего. Ход его рассуждений таков: необходимо, чтобы все, что говорится о бытии вещи было или взаимозаменямо с ней, или нет. Если то, что говорится взаимосвязано с вещью, то оно будет определением или собственным (или обозначает суть бытия вещи – тогда это определение, или не обозначает сути вещи, хотя и взаимозаменяемо с ней – тогда это собственное). Если же то, что говорится, не взаимозаменямо с вещью, то оно есть или часть того, что говорится в определении подлежащего (термин подлежащее применяется здесь Аристотелем не в грамматическом смысле, а как "под-лежащее"), или нет. В первом случае оно будет родом, или видовым отличием (так как, по Аристотелю, определение состоит из рода и видового различия), во втором – оно будет привходящим, ибо оно не есть ни определение, ни собственное, ни род, но вещи оно присуще (3, с.357). Условием правильности построения определений Аристотель считает отнесение предмета, принадлежащего какому-нибудь роду, именно к этому роду. "Значение же рода – указывать суть вещи, и род – это то, что из сказанного в определении ставят на первое место" (3, с.471).

Древнегреческое учение называло родом диатонику, хроматику, энармонику (как особые типы интервальных систем). В упрощенном изложении в качестве видов этих родов рассматривались так называемые "окраски" (оттенки), однако, например, Птоломей считал их также родовым понятием, относя к видовым различиям местоположение характерного для данного рода интервала (верхнее положение гемиолы в "мягкой" или "тоновой" хроме – соответственно 22+4+4 и 18+6+6 у Аристоксена) – характерный для хроматики полуторатоновый интервал занимает верхнюю позицию в тетрахорде (121, с.326).

На протяжении многовекового развития музыки вопрос о "реанимации" античных родов возникал неоднократно. Не говоря уже о прямых попытках их введения в музыкальную практику (Н. Вичентино), следует отметить случаи механического перенесения терминов на почву, дающую уже совсем иные "плоды" (П. Арон, Дж. Царлино, М. Мерсенн, Ж.-Ф. Рамо). Особый случай представляет здесь теория болгарского музыкального фольклора (см. ниже). Иные корни европейской музыкальной культуры и эволюция исторически сложившейся в этом регионе звуковой системы вносят свои корректизы. "Пытаясь охватить мир сегодняшний, мы черпаем из словаря, сложившегося в мире вчерашнем" (А. де Сент-Экзюпери), но должны делать это очень осторожно, учитывая современную нам музыкальную ситуацию. Ведь уже к ХУП веку понятие рода получило новое значение в ладовой теории. Если до этого времени звуковыми родами называли транспозиционные гаммы (*cantus durus* – *cantus mollis*), а звуковыми видами – лады ("с" ионийский, "а" эолийский – в немецкой терминологии *Tongeschlecht* – *Tonart*), то в Новое время лады начинают рассматриваться как роды (*genera*) – ионийский лад, например, относится к мажору, а эолийский к минору – и в этом контексте мажор и минор трактуются как родовые категории, в то время как транспозиционные гаммы обретают статус видовых категорий (подробнее об этом см. 105, с. 296). Бурные процессы, происходящие в музыке XX века, снова поколебали значение мажора и минора как родовых категорий – далеко не все в современной музыке может быть объяснено с этой точки зрения – и снова сделали актуальной задачу возвращения (теперь уже на новом витке спирали) к понятию рода интервальной системы. Такая постановка вопроса диктуется реальным положением вещей в области музыкальной практики, в особенности современной.

Сохранившееся в современной теории деление на два рода звуковых систем (диатоника-хроматика; наша энгармоника не имеет с греческой ничего общего и является не категорией рода, а следствием нотной записи в условиях равномерной темперации) явно недостаточно, так как существует ряд музыкальных явлений специфического характера, которые выходят за рамки этих понятий (в частности, ангемитоновые и микроинтервальные системы). Представляется закономерным восстановление системы греческих родовых категорий, дополнение и переосмысление ее в соответствии с современной трактовкой указанных явлений, имея в виду, что древнегреческий хроматический род и хроматика эпохи гармонической тональности – явления, произрастающие из разных корней (в первом случае – модальная хроматика монодического типа, происшедшая от "скученности" интервалов в тетрахорде, 7-ступенчатая система; во втором – тональная хроматика, происшедшая от "скученности" гармонико-тональных связей, от смешения гармоний, аккордов-микроладов). Следует также иметь в виду, что древнегреческий хроматический род возник в музыке, не знавшей модуляции (в нашем понимании). Метабола ("переход") не была таким важным средством построения формы, каким в классической музыке стала модуляция, оттеснившая хроматику как категорию рода на второй план (на первый план выходит соотношение однотонального изложения, модуляции и т.д.).

В современной теории уже используется деление ладовых структур на пять родов (эмелика – ангемитоника – диатоника – хроматика – микрохроматика), с учетом интервального структурного предела каждого из них (72). Следует также упомянуть находящееся в греческом "русле", традиционное для болгарской теории народной музыки разделение на четыре рода: пентатоника – диатоника – хроматика – энермоника (21, с.284), сохранившееся до настоящего времени. Этот

Феномен объясняется тем, что Болгария долгое время стояла на "перепутье" многих культур и сохранила ближневосточные формы бытования музыки (преимущественное распространение вокальной музыки, развитие инструментов со свободным интонированием). Под хроматическим родом в болгарской народной музыке подразумеваются звуковые ряды, которые содержат один или больше хроматических тетрахордов (!), вполне в древнегреческом понимании (гемиолика) - вплоть до сохранения этоса (21, с.382; пример 5).

Тенденция к культурному обмену наций в XX веке и развитие национальных музыкальных культур с новой силой выдвинули проблему исследования специфики их музыкального языка и, в частности, специфики их ладового мышления. Встречающиеся иногда в литературе попытки экстраполяции понятий и терминов, сложившихся на основе европейской музыкальной практики, зачастую не дают результата. Использование, например, таких категорий европейской ладовой теории как диатоника, альтерация и т.д. по отношению к некоторым восточным культурам не вскрывает своеобразия их ладовых систем. Описывая лады с увеличенной секундой как "условную диатонику" (что стало теоретическим обыкновением) мы придаём оттенок несовершенства их основному конструктивному признаку, с которым связан и этос таких ладов, их особый колорит для европейского сознания (вспомним так называемую "русскую музыку о Востоке"). Тем более неприменимо к ним понятие альтерации, так как это лады настуральные по своей сути (по-видимому, понятие альтерации вообще неприменимо к ладам народной музыки). С точки зрения рода это не "условная диатоника", а "безусловная недиатоника" и адекватным родовым понятием для ладов такого типа будет уже упоминавшийся термин "гемиолика", обозначающий равноправную категорию рода. В этом смысле представляет интерес попытка А.Оголевца, "завороженного" маги-

ей числа 5, отыскать во всех мировых музыкальных культурах европейские роды как своеобразный "внутренний пояс" (диатоника+5 = хроматика + 5 = ультрахроматика I7-звукной системы арабской музыки + 5 = дубльультрахроматика системы "шрути" индийской музыки с ее делением октавы на 22 части - 46, с.501-503).

Исследование древнерусской музыкальной культуры – огромного пласта музыкальной истории и важнейшей главы в становлении ладовых систем, – также вызывает необходимость еще одной категории рода, охватывающей ладовую систему, целиком основанную на обиходном звукоряде. Рассматривая ее с точки зрения диатоники в европейском понимании, мы сталкиваемся с непреодолимым препятствием – невозможно объяснить с этих позиций "переченье" обиходного лада. Между тем, следует учитывать составной характер ладовой системы такого типа, предполагающий полноправное вхождение этого "переченья" в систему (но хроматический ход  $b - h$  в самой древнерусской музыке отсутствует; аналогичная ситуация известна нам в средневековой музыке в связи с "двойным" обликом ступени  $b/h$ ). Ю.Холоповым для интервальной системы такого рода предложен термин "миксодиатоника".

Схема 4

экмелика	ангемитоника	диатоника	миксодиатоника	гемиолика	хроматика	микрохроматика
----------	--------------	-----------	----------------	-----------	-----------	----------------

### 3. Хроматика в ее соотношении с другими категориями

Каждый род интервальной системы – это единство индивидуально характерного звукоряда и определенного принципа связи тонов, то есть лада, в соответствующей системе строя. Подмена одного понятия другим (вместо комплексного рассмотрения) – одна из причин существующих на данном этапе расхождений в трактовке диатоники и

хроматики. Но понятие звукоряда шире, чем понятие лада (7-ступенчатый диатонический звукоряд "вмещает" в себя семь диатонических ладов - ионийский, дорийский, фригийский, лицийский, миксолидийский, эолийский, локрийский).<sup>+</sup> Это предопределяет преимущество звукорядного подхода (как более общего) в решении проблемы рода интервальной системы. Тем не менее, проблема диатоники и хроматики не может быть решена абстрактно, но лишь в связи с ладом. При этом необходимо иметь в виду факт его исторической эволюции - с изменением способа изложения (многоголосие вместо одноголосия) изменилось, очевидно, и понятие лада. Родовые категории одноголосной ладовой системы также прошли путь от монодии до многоголосия, от интервально-мелодического склада до аккордо-гармонического, от модальности до тональности. Изменение категории рода неразрывно связано с эволюцией ладовой системы.

Лад в условиях гармонической тональности принципиально отличается от лада в монодии. Многоголосие, аккорд для него - не только форма изложения, но и форма существования. Смены аккордов органично входят в представление о тональности и показывают ее структуру. Развличие между модальной и тональной системами, функциональное по своей природе, в определенных условиях зависит и от различия их структурных единиц: в первом случае это "линия" (горизонталь), во втором - аккорд (вертикаль). Следует, однако, заметить, что на практике это различие не всегда существует в чистом виде: категория аккорда не столько отменяет, сколько "снимает" категорию "линии" (в смысле гегелевского "Aufhebung"). Гармоническая тональность предстает поэтому как функционально определенный

---

<sup>+</sup> Соотношение интервальной системы и лада - это соотношение материальной основы и ее трактовки.

состав аккордов, каждый из которых является своеобразным "микроладом", стремящимся втянуть в свою орбиту "принадлежащий" ему ладовый звукоряд. (Не случайно в одном из старых руководств по гармонии на русском языке аккорды называются "ладами" - 54, с.49). Интервальная система приобретает при этом составной характер, смены аккордов вытесняют (и становятся более важными) смены мелодических ладов. Аккордо-гармонический склад мышления выдвинул иные средства контраста и иные способы построения музыкальной формы (однотональное изложение и модуляция). Проблема рода отходит в этих условиях на второй план. Особое же значение приобретает вопрос о соотношении однотональности и модуляции (и о критериях модуляции). От этого зависит классификация системы как диатонической или хроматической. Определение рода интервальной системы в эпоху аккордо-гармонического склада связано с определением структуры тональности.

Факт исторической эволюции хроматики неоспорим. В рамках тональной гармонии происходит изменение самой ее концепции: "... при сохранении означающего постепенно началось изменение означаемого" (90, с.105). Тем не менее, хроматика осталась категорией рода интервальной системы. При этом решение проблемы "диатоника-хроматика" в эпоху аккордо-гармонического склада неразрывно связано с учетом исторического типа ("этапа") тональности. Составной характер тональности (вертикально-горизонтальный) диктует необходимость выделения трех ее "уровней": а) мелодического (мелодические ступени тональности); б) аккордового (аккордовые ступени тональности); в) "фундаментального" (взаимодействие основных тонов как опора тональности, ср. "basso fondamentale" Рамо).

"Диатонизация" мышления у венских классиков - не шаг назад (по сравнению, например, с мадригалами Джезуальдо), а скорее шаг

вперед, следующий этап эволюции, когда на первый план в музыкальной форме выступает динамика контрастов расслоенного хроматического целого. В этом заключается главная особенность функционирования хроматики в условиях тональности аккордового типа. Если вводнотоновая хроматика в модальности имела локальное значение ("готическая" каденция с двумя вводными тонами не изменяла дорийский лад и была независима от него), то в рамках тональности (при постоянном соотношении с тоническим аккордом и его основным тоном) коренным образом изменяется радиус ее действия. Выдвижение на первый план контраста однотонального изложения и модуляции повлекло за собой дифференциацию хроматических явлений на внутритональные и модуляционные, которая может быть осуществлена лишь после выяснения вопроса о границах тональности (именно это оказывается в рамках данного типа музыкального мышления наиболее важным).

Хроматическая гармония – частный, но очень важный этап и компонент в процессе развития тональности. Однако, тональность – явление неоднозначное, нуждающееся в исторической дифференциации. Разница между более ранней и более поздними ступенями ее развития отражена в различных подходах к обоснованию гармонической тональности "ступенной" ("генералбасовой") и "функциональной" теориями.

С точки зрения "ступенной" теории, для которой основой тональности является гамма, звукоряд, аккорды семи диатонических ступеней образуют некое единство (строгая диатоника предопределяет замкнутость тональности). Центральный аккорд (тоника) утверждается вследствие доминантового действия септаккорда на 7 ступени (единственная ступень, на которой в рамках диатоники возможен доминант-септаккорд).

Функциональная теория рассматривает звукоряд (на основе которого формируются аккорды – вертикальная проекция лада) не как

предпосылку тональности, а как явление второго порядка, возникающее в результате сложения аккордов-функций (при этом реальное воплощение функции допускает определенную свободу в выборе аккордового "представителя"). Поэтому функциональная теория отражает более позднюю ступень в развитии гармонической тональности, на которой она "предстает не как цикл ступеней, а как принципиально уходящая в бесконечность цепь связей к центру - тонике" (108, с. 146). Диатоничность системы перестала быть к XIX веку само собой разумеющейся основой. Функциональный механизм гармонической тональности (где определенной функции могут соответствовать разные по звуковому составу аккорды) стал причиной "экспансии извне". Соприкосновение элементов различных тональностей<sup>+</sup> и "сгущение" вертикальных отношений привели к расширению понятия тональной гармонии: в XX веке оказывается принципиально возможным расположение на каж-

---

+ Б.Асафьев описывает этот процесс (применительно к музыке Глинки и Мендельсона следующим образом: "Оба марша - "Марш Черномора" Глинки и "Свадебный марш" Мендельсона - по-своему решают проблему романтического C-dur'a, впитывающего в себя до возможно полного уподобления "соседние" тональности, обобщающего их так, чтобы мелодически они для слуха были до мажорем" (4, с. 224). Хотя объединяющей тональностью "Марша Черномора" является скорее E-dur, сама эта идея совершенно бесспорна.

дой ступени тональности любого интервала, аккорда<sup>+</sup>. Таким образом, о процессе превращения диатонической тональности в хроматическую можно говорить как об эволюции, проходящей несколько этапов: суммарная хроматика классической тональности (исходный элемент - 7-ступенчатая диатоника), основанная на принципе "от частного к общему" - мажоро-минорная тональность (промежуточный этап) - современная хроматическая тональность, охватывающая прежде модуляционное пространство без модуляции (суммарная хроматика на уровне ступенной структуры тональности, познаваемая через соотношение основных тонов аккордов внутри тональности и контраст их звуковых составов).

В учебниках по гармонии под диатоникой чаще всего понимается собственно диатоника (а не измененная пентатоника, например), под хроматикой - часто только сочетание диатоник (смешение диатонических элементов, видоизменение диатонической основы и т.д.). Таким образом, хроматика рассматривается как "диатоника на другом месте", то есть контекстуально - традиция, идущая от Ф.Геварта, который, рассматривая хроматический лад как состоящий из двенадцати

<sup>+</sup> Широко известны по этому поводу высказывания Танеева, Бартока (см. выше). Упомянем также идею А.Хаби: "Каждый тон можно соединить с другим тоном любой звуковой системы. Каждое двузвучие и многозвучие можно соединить с каждым другим двузвучием и многозвучием любой звуковой системы" (I25, с. VI). Свободное распоряжение каждым отдельным звуком хроматической системы привело и к изменению понятия хроматики, которая предстает в такой ситуации не как сумма определенных элементов, а как принцип мышления в целостной системе, каждый звук которой имеет основное значение.

гармонических ступеней, отмечает интервалы и аккорды хроматические по существу и по положению (88, с.153). Катуар, положивший систему Геварта в основу собственной теории (25, с.69-70) в квинтовой цепи выделяет три сферы: диатоническую, хроматическую, ультрахроматическую (у Геварта - лишь две первые). Каждая из этих сфер диатонична сама по себе, но находится в хроматическом соотношении с двумя другими (следует отметить, что I7-звуковая хроматическая система Катуара, строго говоря, не является I7-струнной - она есть порождение равномерной темперации и имеет, как отмечал А.Оголевец, орфографический характер).

В такой трактовке хроматика предстает как понятие, требующее обоснования через диатонику. Это можно объяснить тем, что диатоника содержит возможность возникновения хроматики в себе самой (европейская хроматика генетически может быть рассмотрена как "сгущение диатонических элементов").

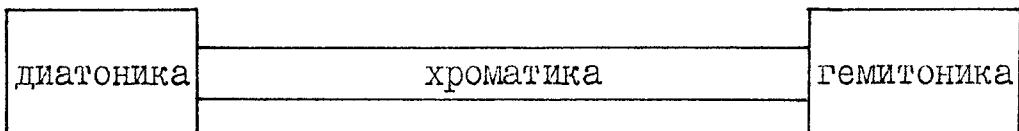
Правда, древнегреческий хроматический род рассматривался (и в теории, и в практике) как самостоятельный, равноправный с диатоническим, род. Но хроматика эпохи гармонической тональности - вообще другое явление (см. выше). Все же это наталкивает на мысль, что соотношение диатоники и хроматики как абсолютного и относительного феноменов не универсально, а ограничение диатоникой для объяснения всех явлений невозможно. И действительно, в современной музыке можно наблюдать обратный процесс: натуральная (внештерационная) хроматика уже не нуждается в контексте для объяснения своей структуры.

Натуральная хроматика может быть структурирована разными способами, сохраняя при этом один важный признак - принцип полутоновости. Это, кстати, затрудняет отнесение к натуральной хроматике так называемых искусственных ладов, возникших в результате

перерождения классической мажоро-минорной системы и эмансипировавшихся в некоторых композиторских стилях. Наличие диатонических элементов не противоречит, конечно, сущности хроматики, но диатоничность элементов системы не есть гарантия диатоничности самой системы - это вопрос пропорций ("густоты"). В принципе, разложив какую угодно "густую" хроматику на мелкие группы, вплоть до 2-3-х звучных, мы всегда сведем ее к диатоническим элементам (это следствие нашей равномерной темперации). Но, объясняя "механизм" высотных структур такого типа координацией основной диатоники и диатоник II, III и т.д. порядков (то есть опоры и надстройки), а структуру системы в целом обозначая как "многоплановую диатонику" (53, с.341), мы можем потерять из виду специфику такой системы.

Очевидно, к соотношению диатоники и хроматики нужно подходить более гибко, не исключая возможность рассмотрения явлений с двух разных сторон, допуская возможность второго объяснения. Ведь европейская хроматика занимает, в принципе, промежуточное положение между двумя "чистыми" состояниями звуковысотной ткани (диатоникой и гемитоникой как предельным случаем хроматики), являясь результатом различной степени их "смешений", "сгущений" и "разрежений" (ср. с высказыванием Аристида Квинтилиана, который обозначает хроматический род как "краску, навсегда помещенную между черным и белым").

Схема 5



В теоретической литературе уже были попытки обозначения хроматики термином "гемитоника" - в работах Х.Кушнарева, Х.Бадингса, А.Сокора. В нашей работе он будет использоваться для характеристи-

ки натуральной (полутоновой) хроматики (в таком его значении он применяется в связи с индивидуальной высотной системой А. Веберна в книге В. и Ю. Холоповых "Веберн" (80). Удобство термина "гемитоника" заключается в том, что он указывает на характерный структурный признак высотной системы (полутоновость), не связан с представлением о хроматической гамме и становится в один ряд с терминами "ангемитоника" - "диатоника", которые также являются структурными ("хроматика" скорее указывает на этос). Кроме того, термин не обозначает особый тип хроматики через саму хроматику (как, например, термин "дистрибутивная хроматика" - I47, с. I71).

#### 4. Систематика. Разграничение понятий

Для разработки теории хроматики важное значение имеет разграничение некоторых понятий, утративших "независимость" в процессе эволюции, в частности понятий "альтерация" и "хроматизм", так как они связаны между собой односторонне: альтерация предполагает хроматику, но хроматика не сводится только к альтерации. Сам термин требует уточнения.

Понятие альтерации возникло в связи с двояким начертанием звука "b" уже в X веке (*b durum, b molle*) и буквально означает "изменение" (от позднелатинского "alteratio"). Свой классический вид термин приобрел в тонально-функциональной системе, использующей больше звуков чем ступеней (12-звуковая, но 7-ступенная тональность). Принцип альтерации - символ вариантного характера хроматики в условиях классической тональности. Это стало причиной расширительной трактовки понятия в последующее время: "... под альтерацией понимается всякое хроматическое изменение, отклонение от данной диатонической основы" (34, с. I80). Альтерация рассматривается, таким образом, как понятие более широкое, чем хроматика. Фактически, произошла подмена одного понятия другим, тогда

как альтерация, в строгом смысле слова, была и осталась частным случаем хроматизма.

Следует отметить линейную природу этого явления и его связь с так называемыми неаккордовыми звуками. Напрашивается аналогия: звуки, не входящие в диатоническую систему – звуки, не входящие в состав аккорда (соответственно основные ступени лада – аккордовые тоны)<sup>†</sup>.

Мелодическая природа альтерации проявляется и в ее тональной функции: окружение диатонического звука сверху и снизу прилегающими к нему полутонами.

Альтерация остается чисто мелодическим явлением до тех пор, пока она изменяет лишь структуру мелодического звукоряда. С изменением структуры аккорда (если такая структура закрепляется как устойчивый тип аккорда) альтерация перестает быть только мелодическим феноменом (впрочем, генезис так называемых альтерированных аккордов – все-таки "откристаллизовавшаяся" хроматическая линейность).

Альтерация является следствием функционального подхода к тональности. Ее применение ограничено рамками эпохи. Как пишет Э.Курт: "... не вполне логично говорить, что альтерационные тоны здесь (в импрессионистическом стиле) больше не требуют разрешения, так как они не являются больше альтерационными тонами по своей внутренней динамике, а в лучшем случае остаются такими лишь по своему внешнему облику" (34, с.369).

Несомненная генетическая связь альтерации с хроматическими проходящими звуками и вводнотоновостью – причиной возникновения

<sup>†</sup> Неаккордовые звуки именуются по немецкой терминологии, например, как "harmoniefremde Töne" ("чуждые гармонии – то есть аккорду – тоны").

многих "альтерированных" аккордов часто было обострение целотоновых тяготений к звукам последующего аккорда. Различие между альтерацией и вводнотоновостью можно сформулировать следующим образом: альтерация относится к предыдущему звуку (является "отражением" исходной формы), вводный тон связан с последующим (является "опережающим отражением" целевого звука). Тем не менее, однозначное определение не всегда возможно и не всегда необходимо. Альтерация и вводнотоновость исторически сложились как взаимодействующие категории, зачастую существующие в неразрывном единстве. Попытка придания основополагающего значения лишь одной из сторон явления недиалектична по своей сущности. Несколько меняется это соотношение в музыке конца XIX – начала XX веков, в явлении "постальтерации" (термин Ю.Холопова), представляющем собой феномен своеобразной "статической альтерации", во многом утерявшей свою функциональную прямолинейность и однонаправленность (например, в сочинениях Скрябина).

В уже упомянутой книге Майрхобера (I40, с.134) выражается сомнение, например, в том, что "f" и "fis" – это альтерация одной и той же ступени и подчеркивается только их гармоническая противоположность (чтобы не возникало даже мысли об их родстве, автор настаивает на введении буквы "m" вместо "fis"). Он возражает против названия вводных тонов "именами" звуков, которые не являются их "предками" и предлагает (I41, с.44) следующую систему их обозначения: ei(dis) – ai(gis) – di(cis) – do(es) – go(as) – co(des) – m(fis) – b(b).

Разделение альтерации и вводнотоновости особенно важно при анализе "застывшей лавы" линейного движения – альтерированных аккордов. Их "прообраз" может предшествовать (или с легкостью подразумеваться – тогда недвусмысленна альтерационная природа явле-

ния), но может и последовать. В этом случае могут возникать аккорды из вводных тонов, для которых Х.Эрлф предлагал название "freie Leittoneinstellungen" - "свободные вводнотоновые образования" (II5, с.56).

Следует также учитывать, что европейская система нотописания (и связанное с ней строение клавишных инструментов) есть рождение принципов альтерации. Нотация в древней Греции, предлагающая для каждого из двенадцати звуков, получаемых транспозиционными гаммами, специальное обозначение и древнекитайская нотация, располагавшая отдельным иероглифом для каждого тона системы, были структурированы хроматически, что оставляло место для развития этих звуковых систем "вширь". Европейская же традиция нотной записи зачастую скрывает подлинную суть некоторых хроматических явлений (особенно в музыке XX века) вследствие ее ориентировки на диатонический характер звуковой системы.

В советском музыказнании понятие альтерации трактуется и в более общем, и в более специальном смысле (хроматическое изменение любой ступени лада - хроматическое изменение неустойчивых ступеней лада). Две трактовки альтерации зафиксированы в "Лекциях по курсу гармонии" И.Способина: 1) "Альтерация есть хроматическое изменение ступеней"; 2) "Хроматические изменения ступеней, дающие разрешение на малую секунду в звуки тонического трезвучия, называются альтерацией в собственном смысле" (59, с.51-52).

Двоякое понимание сущности альтерации теорией музыки отражает реальные процессы, связанные с особенностями европейской тональной системы, общий принцип которой может быть сформулирован следующим образом: противопоставление тональной устойчивости (однотональности) и тональной неустойчивости (модуляции). С этой точки зрения, все компоненты гармонической тональности могут рас-

сматриваться по их функции в системе: или как центростремительные, или как центробежные, что не вполне равнозначно понятиям внутритональных и модуляционных элементов тональности. Так, например, альтерация первого типа (хроматическое изменение любой ступени лада) внутритональна ("всякая альтерация - внутри лада" - 59, с.53) по своей гармонической природе, но центробежна по своей функции в тональной системе (совершенно аналогично решается вопрос с вводнотоновой хроматикой).

Трудность в анализе хроматики эпохи гармонической тональности заключается в том, что в XIX-XIX веках под хроматикой часто понимаются музыкальные феномены, не связанные с прямым последованием полутонов. Хроматика становится суммарной (ср. понятие "*lante Chromatik*" - "скрытая хроматика"; I82, с.60), изменяется и концепция хроматики.

В учебниках гармонии к хроматическим явлениям относят побочные доминанты и субдоминанты, отклонения и модуляции, мажор-минорные системы и т.д. (23, II, 4I), то есть феномены зачастую хроматические по положению, а не по существу (используя терминологию Катуара). Но в этом нет противоречия: исторически хроматизация осуществлялась двумя путями - посредством а) видоизменения начальной диатонической основы ("изнутри"); б) проникновения элементов других тональностей ("извне"). Первый путь (альтерация, вводнотоновость) - более традиционный и наглядный (символом его является обычная хроматическая гамма). Второй путь связан с превращением гармонических средств внешней связи в средства внутренней структуры. Основополагающей здесь представляется идея И. Способина: "Одним из важнейших признаков внедрения аккорда в тональность является его способность идти прямо в тонику". Таким образом, аккорды, "прежде возможные лишь при модулировании в другие

тональности, постепенно становятся тональными гармониями благодаря необязательности цезуры между аккордами разных тональностей" (59, с.106). Принцип сопоставления бывших тоник тональностей в виде аккордов в последовательности, доведенный до логического конца, дает примечательные результаты. В эпизоде "нашествия" из разработки I части симфонии № 7 Шостаковича диатоническая мелодия (излагаемая параллельными мажорными трезвучиями) вызывает отнюдь не диатонический эффект. Любые два стоящих рядом трезвучия находятся в диатоническом отношении, тем не менее, основа этого фрагмента - хроматика (в "распыленном" состоянии).

Чрезвычайно важная роль в хроматизации "извне" принадлежит отклонениям (субсистемам) и связанным с ними побочным доминантам и субдоминантам. Так, например, Х.Шенкер, считая хроматику преимущественно следствием процесса тоникализации, - стремления ступеней лада превращаться в "тоники" - относил отклонения=тоникализации к однотональному последованию (169, с.187). В понятиях "Klammerdominanzen" и "Zwischendominanten" Х.Римана - корни идеи, по которой все музыкальное произведение, в принципе, есть "расширенная катенция". Проникновение побочных доминант и субдоминант в диатоническую тональность привело, в конце концов, к их употреблению в качестве самостоятельных созвучий в однотональных построениях (при этом диатонический аккорд, через который они первоначально вступали в связь с тоникой, мог опускаться). В теории А.Шенберга побочная доминанта, например, трактуется не как аккорд, направленный к побочной тонике, а как аккорд на определенной ступени, в широком смысле доминанта (171, с.460-461). В результате отклонение понимается Шенбергом на альтерационной основе (как изменение соответствующего диатонического последования). Эта идея представляется чрезвычайно плодотворной: расширение понятия то-

нальности (однотонального изложения) и "сокращение" модуляционного пространства отнюдь не уничтожает самого явления модуляции. Разделение хроматики на внутритональную и модуляционную – это скорее разделение по функции в форме, а не по гармоническим средствам.

Понятие субсистемы нуждается в дифференциации. В соответствии с уже упомянутой выше идеей рассмотрения компонентов тональности по их функции следует различать субсистемы, образующиеся в результате отклонения в другой лад той же тоники (центростремительные) и субсистемы, образующиеся в результате отклонения в другую тонику (центробежные), то есть субсистемы модальные и тональные.

Чрезвычайно важным представляется разграничение ступеней тональности, использующихся в отклонении (субсистемная трактовка ступени) и функционирующих в качестве основных ступеней лада. Критерием, очевидно, будет характер связи ступени с тоникой (прямое отношение с тоническим аккордом – отношение через посредство другого аккорда).

Что касается модуляции, то отметим, что для разработанной в настоящей работе систематики необходимо иметь в виду следующее:

1. Преимущественное значение явление хроматики сохраняет все же в рамках однотонального изложения. Модуляция в тональной гармонии – лишь транспозиция, введение новой "системы отсчета" ("альтерация" в масштабе всей системы, смещающая все звуки на всем протяжении и устанавливающая целостную систему новых высот).

2. Модуляция (как и субсистема) рассматривается нами с точки зрения ее "направленности": центростремительной или центробежной (модуляция, приходящая в ту же тонику – модуляция, направленная в другую тонику). Центростремительная модуляция – обычное явление между главной и побочной партиями в репризе сонатной формы.

3. С точки зрения соотношения модуляции и формы возможно различать два типа модуляции: большая и малая: "Малая модуляция есть тональное движение внутри темы, охватывающее возможный каданс не на I ступени в конце периода, модуляционное развитие середины и возвращение к главной тонике. Большая модуляция есть переход в другую тональность, совершающийся одновременно с переходом к другой теме, пребывание в другой тональности (тональности другой темы) и возвращение к главной тональности в репризе первой темы" (75, с.354).

Еще один путь хроматизации тональности – смешение диатонических элементов (аккордов, звукорядов). По-видимому, в рамках мажоро-минорной системы начало процесса смешения элементов различных тональностей было положено повышением VII ступени натурального минора, что привело в дальнейшем к интенсивному обмену аккордами между мажором и минором. Такого рода микстовая хроматика, представленная как полидиатоника, фиксирует процесс развития тональности от двухладовой системы к полиладовому хроматическому универсуму. Отличительной чертой микстовой хроматики является ее составной характер – происхождение диатонических элементов, составляющих суммарное целое, еще угадывается. Микстовая хроматика – следствие максимального "скатия" тональности.

Тональная гармония представляет собой соединение двух систем (вертикальной и горизонтальной) – из многоголосия нельзя исключить одноголосия, явления монодической культуры остаются здесь и в чистом, и в "снятом" виде. И вертикаль и горизонталь необходимо учитывать в каждом виде хроматики: хроматизм мелодический и аккордовый могут не совпадать – на аккордовом уровне система может быть диатонической, на мелодическом уровне – хроматической. При этом принципы классификации остаются теми же.

Схема 6(а)

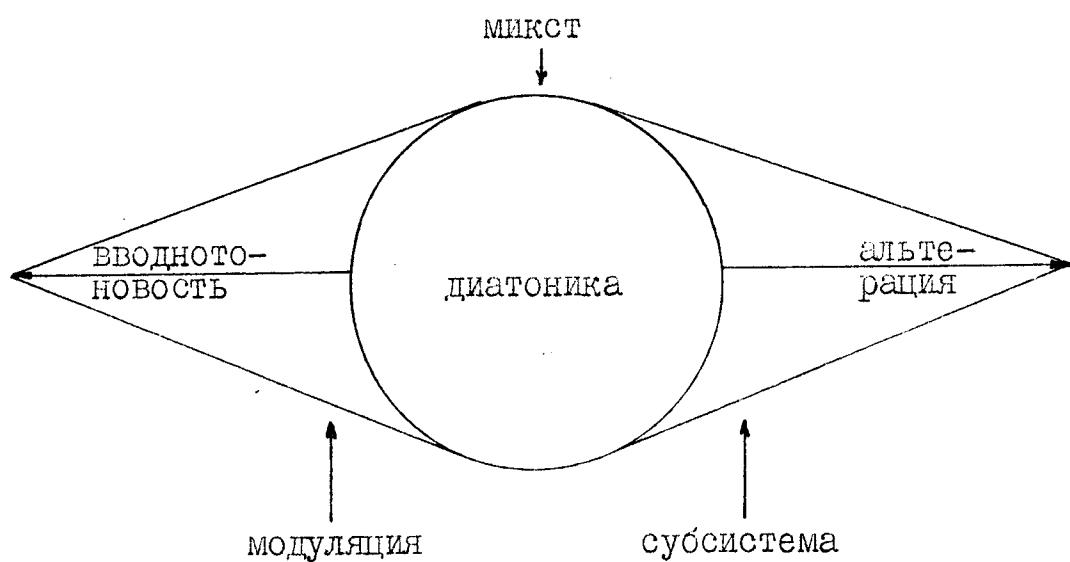
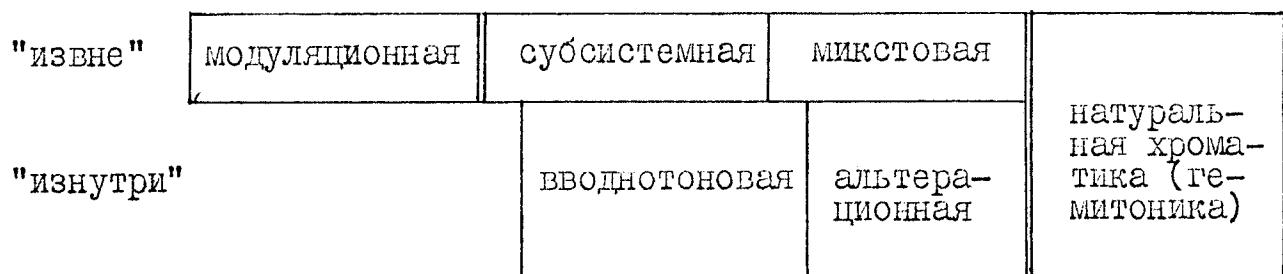


Схема 6(б)



смысле гармония XVI века представляет собой время "междуцарствия" между еще интервальным складом XV века и эпохой утверждения тональных принципов организации XVI века. Это повлекло за собой и изменение концепции хроматики. К.Дальхауз определяет ее как вариантную (107, с.125-126). Такое понимание хроматики XVI века не исключает из поля зрения фактора вводнотоновости, но во главу угла ставит эффект перекраски исходного диатонического звука, в результате чего эстетическое воздействие от такого типа последований регулировалось не феноменом тяготения к следующему звуку, а "оглядкой" на диатоническую исходную форму, которая посредством хроматизации как бы освещалась по новому, "иллюминировалась" изнутри.

Происхождение вариантной хроматики XVI века было тесно связано с широко обсуждавшимися в это время проблемами строя и темперации (по остроумному замечанию Дальхауза, эти проблемы были "столь же популярны в академических кругах, как в салонах XVII века проблемы гармонии" (107, с.127)). Хроматика как мгновенный эффект перекраски аккорда предполагает, что каждое участвующее в этом процессе звучание (в данную эпоху – терцо-квинтовое или терцо-секстовое) понимается изолированно, что, в свою очередь, влечет за собой необходимость акустического обоснования этих интервалов как консонансов, то есть переход от пифагорейского строя к чистому. Таким образом, постепенный переход от средневекового понятия хроматики к хроматике Нового времени совершается в XVI-XVII веках на фоне широких изменений в системе самых существенных категорий музыкального мышления.

#### 4. Возрождение

Наиболее богатое применение хроматики в эпоху Возрождения характерно для второй половины XVI века. Здесь исследователи обычно различают следующие направления (103, с.172-173):

I. Транспозиционная хроматика, выражавшаяся ключевыми знаками альтерации и имевшая с хроматикой в нашем понимании мало общего. Это направление в данном контексте рассматриваться не будет.

2. "Экспериментальные хроматические лабиринты". Например, композиция А.Вилларта "Quidnam ebrietas" является одним из первых образцов охвата полного квинтового круга. В сущности, это суммарная хроматика, возникающая в результате гипертрофии принципа транспозиции гексахордов, аналогичная модуляционной хроматике более позднего периода<sup>+</sup>. Данное сочинение, в конечном итоге, использует принцип "musica ficta", далеко выводящий за пределы квинтового круга и предполагает уже (в перспективе) равномерную темперацию и энгармоническое равенство для отражения складывающихся внутри композиции специфических звуковых отношений. Важным этапом в осмысливании звуковой структуры "Quidnam ebrietas" была расшифровка Э.Ловинским второй половины этого сочинения, в записи, представляющей собой многочисленные параллелизмы секунд и септим. Для адекватной трактовки сочинения необходимо, по мысли Ловинского, опустить нижний голос на два полутона (с этим кунштюком не справились в свое время искушенные певцы папской капеллы к большому удовольствию самого композитора (I39, с.286).

"Quidnam ebrietas" нотирован в "cantus mollis" с бемолем при ключе. Границей 17-звукной системы, принятой к этому времени в теории (Просдоцимо), становится в таком случае звук "ces". И то, что в 21 такте перед "f" отсутствует знак альтерации, может

<sup>+</sup> После использования этого приема в "Absalom fili mi" Жоскена, он стал "модным" в сочинениях композиторов XVI века (Ропе, Маренцио и др.). Несмотря на кажущуюся "тональную" связь трезвучий, фундаментальные тоны которых находятся в квартово-квинтовом отношении, конечной причиной подобных последований были колористические эффекты(в частности, эффект "сгущения красок", удаления от "тонального" центра).

означать нежелание Вилларта в нотации выходить за пределы системы (по этой причине не нотированы "fes" и "heses" в цепи ступеней "Fa": b, es, as, des, ges, ces ...). Следует иметь в виду, что в нотации музыки этого периода знак bemоля употребляется, как это показал К.Дальхауз (I09, с.254) в качестве гексахордового знака (так называемый "принцип релятивной нотации") и не обозначал точное высотное положение ступени, при которой он был поставлен (как и в случае "странных bemолей" в русской монодии, см. выше). Другим гексахордовым знаком был ♭. Поэтому bemоль перед "f" мог означать и "fes", и "feses". Модальной функцией знака ♭ было "Mi", знака ♯ - "Fa". При этом знак # трактовался как "хрома", не меняющая базовую структуру гексахорда. Звуковые системы Просдодцимо и Хотби также были основаны на интерпретации диатонических ступеней, с одной стороны, как "Mi", с другой стороны - как "Fa". Только исходя из этого, может быть понята, например, духовная шансон Костле "Seigneur Dieu ta pitie" (около 1558 года), в основе которой лежит последовательность, охватывающая 16 гексахордов со ступенями "Fa" = b, es, as, des, ges, ces, fes, heses, eses, asas, deses, geses, ceses, feses, heseses, eseses<sup>+</sup>.

Рассмотрим под этим углом зрения шестиголосный мадригал Р.Микели "O voi che sospirate" (пример 26). Автор выписал лишь

<sup>+</sup> Особый случай здесь - так называемое "тайное хроматическое искусство" в нидерландском мотете второй половины XVI века. Диатоническая модальность оказывается здесь "замутненной" погружениями в далекие хроматические сферы (символизирующие определенные аффекты некоторых частей текста), вследствие необходимости применения не выписанных в нотном тексте случайных знаков. Ключ к подобным звуковым операциям был зачастую скрыт в самой музыке, а сделать "тайное явным" могли лишь чрезвычайно опытные певцы. В большинстве своем подобные секреты передавались посредством устной традиции (I37).

партию первого тенора, не выходя в его нотации за пределы "fes". Звуковая структура сочинения расшифровывается на основе реализации специфической канонической схемы начального мотива, основанного на мажорном трезвучии. Особый фонизм пьесы вытекает из последовательного проведения принципа чередования мажорного и минорного трезвучия на протяжении всего сочинения, что обусловлено характерным взаимодействием гармонии и контрапункта.

Критическим поворотным пунктом в гармоническом развитии этой композиции является т.23, где возникает необходимость "поправки" авторского текста посредством углубления в дубль-бемольную сферу. Это диктуется самой строгостью имитационной техники и логикой гармонического движения. Исполнение тактов 23-31 посредством некритического и "дословного" воспроизведения авторской нотации<sup>+</sup> грубо искажает элегантный замысел Р.Микели, находящийся в русле маньеристических идей того времени, и не приводит к исходному соль-мажорному трезвучию, обрамляющему мадригал (в этом случае квинтовый круг не замыкается).

По иному принципу построена приписываемая А.Ферабоско композиция "Ut re mi fa sol la" (пример 27), основанная на проведении известной гексахордовой формулы вверх по полутонам от с, cis, d, es, e, f, fis, g(es...f © g d ..e..fis cis). При этом, в рамках соответствующих разделов, почти без исключений преобладает чистая диатоника.

3. "Античная" хроматика XVI века связывается многими исследователями с попытками Н.Вичентино и композиторов из его окружения

<sup>+</sup> В нотации той эпохи просто не было соответствующих знаков для обозначения "музыкальной Америки", открытой композитором в этом сочинении. Однако отсутствие теоретического понятия и соответствующего ему графического обозначения еще не есть отсутствие самого явления.

воздорить античный хроматический род в условиях многоголосия. Не-проясненность вопроса об источниках сведений Вичентино об античных родах и о глубине постижения им духа древнегреческой музыки (адекватное представление о реальном функционировании в музыкальной практике древнегреческой звуко-высотной системы является проблематичным и на современном этапе<sup>+</sup>), выдвигает проблему соответствия явлений монолитической культуры явлениям не тождественным, хотя и во многом сохраняющим генетическую связь, возникшим на почве контрапунктического письма второй половины XVI века. Следует также иметь в виду, что Вичентино, как и многие его предшественники и современники путал "верх" с "низом" в звуковом пространстве древнегреческой музыки. Его примеры музыкальных родов и знаменитые "семь хроматических октав" строятся снизу вверх, обретая совершенно иной смысл по сравнению с системой нисходящих греческих тетрахордов (пример 29). Все эти реально существующие противоречия попытки Вичентино возродить античные роды в рамках музыкального искусства

<sup>+</sup> Об этом свидетельствует, например, замечание Ю.Хоминьского по поводу известного фрагмента элегии Вичентино "Иерусалим" (пример 28), где речь идет о "вольном использовании хроматизма", которое в данном случае, по мнению исследователя, выражается в "скачке от хроматического звука в любом направлении, восходящем или нисходящем, несмотря на то, имеем ли мы дело с понижением или с повышением тона" (84, II, с.315). В данном конкретном случае, представляющем изложение древнегреческого хроматического тетрахорда средствами имитационной полифонии, и нельзя ожидать "сохранения направления движения, обусловленного хроматизмом", т.е. предъявлять к хроматике такого рода требования уже тонально-функционального типа звуковой организации. Тем более, что древнегреческая музыкальная практика и теория не считала полуторатоновый интервал скачком. Он возникал в результате последования двух соседних ступеней.

своего времени дополняются своеобразным композиционно-техническим парадоксом: Вичентино считал, что такого рода сочинения могут существовать и исполняться в различных версиях - как энармонические (с точным соблюдением всех обозначений нотной записи), хроматические (с отказом от всех точек над нотами, которые обозначали в нотографии Вичентино энармоническое повышение), диатонические (с отказом от всех подобного рода обозначений и "случайных знаков" - см. I86, с.67). В качестве примера им приводится мадригал "Soav'e dolc' ardore": "... полностью хроматический, некоторые ноты которого относятся к энармоническому роду, так что ученик, поющий эти два склада вместе, может оценить разнообразие и различие одной и той же музыки. /.../ Композиции, сочиненные подобным образом, можно петь тремя способами, чтобы это проверить" (I86, с.67): а) без всяких случайных знаков, то есть без ♯, ♭, хроматической диесы, энармонической диесы (= диатонический род); б) со знаками ♯, ♭, хроматической диесой, но без энармонической диесы (= хроматический род); в) со всеми знаками, "как написано" (= хроматико-энармонический смешанный род).

Проведем эксперимент, предлагаемый Вичентино: сведем воедино голоса мадригала и запишем его в трех версиях (пример 30а,б,в).

В рассмотренном случае хроматика и энармоника предстают как случайное изменение звуковой ткани, субстанция которой не затрагивается в результате зависящих от выбора исполнителя модификаций. С другой стороны, античные роды, перенесенные Вичентино на современный ему контрапунктический склад, являются как раз сущностными категориями, во многом определяющими конкретный музыкальный ethos. Ведь не зря Вичентино стремился добиться "замечательных эффектов" именно при их посредстве. По мнению некоторых исследователей, здесь расходятся эстетика и техника композиции: композиционно-техничес-

кая случайность (род) оказывается эстетически существенной, и, наоборот – композиционно-техническая сущность (контрапунктический склад) – эстетически случайной (I07, с.123). Мадригал "Soav'e dolc' ardore" в своих трех ипостасях иллюстрирует, кроме того, и известное обыкновение музыкантов той эпохи различать абстрактный контрапункт и его конкретное гармоническое "выполнение". Последнее рассматривалось как второй, "верхний" слой реализации музыки и зачастую возлагалось на плечи исполнителей (и не фиксировалось, во многих случаях, в нотном тексте). В результате основой композиции такого типа становился, как у Вичентино, абстрактный, одинаковый в диатоническом, хроматическом, энармоническом вариантах контрапунктический каркас, интервалы которого в границах своего интервального класса оставались неопределенными и допусками варианты и изменения (Дальхауз рассматривает подобные парадоксы музыки Вичентино как выражение "маньеристического мышления" – I07, с.123,125).

а) Хроматика мадригалов второй половины XVI века

Э.Ловинский, имея в виду музыку этого периода (I38), обозначает понятием "трезвучная атональность" систему звуковых отношений, оперирующую уже элементами, характерными для тональной гармонии Нового времени (например, трезвучие как единство, а не интервальная сумма, что было зафиксировано в теории уже Царлино), но еще не выристаллизовавшуюся в той форме, как это было свойственно музыке XУП-ХІХ веков – и в первую очередь, с точки зрения функциональных отношений этих элементов. Используемый им термин "атональность" может быть принят лишь с большой оговоркой, как описывающий принципы "промежуточного" звукового склада с точки зрения эволюции музыки (между модальностью и тональностью) и отмечающий отсутствие тональности классического, мажорно-минорного типа<sup>+</sup>, ко-

<sup>+</sup> Как и в "атональности" XX века.

### III

торая, строго говоря, и не должна присутствовать - по той простой причине, что подобные феномены исторически предшествуют тональности, а не следуют за ней. По-видимому, каждое подобное явление требует исторического подхода и аналитического осмыслиения по своим собственным законам. Тем более, что хроматика конца XVI - начала XVII веков знаменует собой начало перехода к гармонической тональности, с одной стороны, и высшую точку развития средневековой модальной системы - с другой. Это должно предопределять метод анализа: следует учитывать, что феномены, ставшие системой в эпоху гармонической тональности, в конце XVI века были только частными моментами внутри этой системы и соотносятся друг с другом только с ретроспективной точки зрения.

Одна из основных особенностей композиторской техники XVI - начала XVII веков (как, впрочем, и на более раннем этапе) - "статичность" (в противовес "динамичности" функционального механизма гармонической тональности), которая является следствием иного типа музыкального мышления, основанного не на субординации аккордов (как в тонально-функциональной системе), а на их координации между собой в модальной системе, не знающей понятия аккордового центра<sup>+</sup>. Поэтому, например, тонико-доминантовое отношение аккордов мадригала Джезуальдо "Mercé !" не есть принцип подчинения, на котором поконится вся аккордовая система, а лишь локальное средство сочетания двух отдельных звучаний, не распространяющееся на последующие аккорды и не вытекающие как следствие из предыдущего. Хроматика проявляется, таким образом, суммарно - в виде объединения мелких участков транспонированной диатоники. С точки зрения предложенной систематики, хроматику такого типа можно определить как микстовую. В

---

<sup>+</sup> Понятия субординации и координации используются К.Дальхаузом (108).

этую же группу попадают сочинения, связанные с "путешествием" по квинтовому кругу, рассмотренные выше, где эта абстрактная интервальная схема приобретает вид как бы доминантовой цепочки, вследствие того, что каждая ступень представлена мажорным трезвучием. Созвучия такой цепочки связаны квинтовыми шагами основных тонов, а иногда и вводными тонами, но не являются, все же, доминантами друг к другу. Доминантовый принцип проявляется пока не на уровне всей системы, а как средство связи тонально индифферентных аккордов. Эти аккорды переходят друг в друга таким образом, что не возникает впечатления движения, направленного к одной определенной цели. I аккорд обраzuет прогрессию со II, II с III и т.д. Предыдущая прогрессия независима от последующей. То, что на каждом из участков транспонированной диатоники построено мажорное трезвучие, не сводит эти трезвучия к значению хроматических "заместителей" соответствующих ступеней. Речь в данном контексте скорее может идти о варианности исходного контрапунктического каркаса, то есть о варианности отдельных интервалов внутри соответствующего интервального класса. Это и обусловливает специфический звуковой колорит подобных последований (пример 31). Более того, сам способ записи показывает линеарный способ мышления композитора (дополнительный фактор, влияющий на кристаллизацию этой звуковой структуры - указание на "antico stile"). Трудно сказать, что конкретно имел в виду Маренцио, пытаясь воссоздать "старинный стиль" хроматики в условиях музыки своего времени, тем не менее, прямые полутоновые последования в отдельных голосах обращены скорее "вперед", чем "назад".

По поводу того, хроматика это или нет, не было единодушия и среди самих музыкантов того времени. Так, Царлино давал убедительный ответ на этот вопрос и считал, что это явление неизбежно при транспозиции (193, III, с.76). Известное возражение Вичентино

## II3

сводилось к тому, что транспозиции, даже весьма отдаленные, просто дублируют интервалы нетранспонированного модуса (I86, с.47, I24, с. 394). Впрочем, хроматика в XVI веке все-таки оставалась видом мелодического письма и только как следствие (следует помнить о связанных с этим трудностях строя – в частности, сочетание "gis" и "as" в предыдущем примере в "чистом" строе вообще немыслимо) влияла на вертикальную гармоническую структуру – будь то в образцах, воскрешающих древнегреческий хроматический род, или в последовательностях, использующих движение баса на терцию (большую или малую) вверх или вниз, где трудно избежать мелодического хроматизма в одном из голосов (пример 32).

Последний пример многократно цитировавшийся в специальной литературе, интересен своим "предвосхищением" известной идеи Рамо о хроматике как результате терцовых ходов фундаментального баса. При всем внешнем сходстве следует иметь в виду различные корни подобных феноменов. То, что Рамо фиксировал, исходя из уже "ставшей" тонально-функциональной системы, для Лассо было скорее колористическим эффектом (обусловленным в немалой степени текстом данного фрагмента) в рамках уже достаточно далеко ушедшего от ортодоксальной модальности, но еще "становящейся" системы. Возможно даже предположить, что в качестве глубинного слоя данного фрагмента мог восприниматься все тот же абстрактный диатонический интервальный каркас, знакомый по приведенному выше примеру из Вичентино, соответствующим образом "расцвеченный". Тем не менее, подобные непосредственные последования двух полутонов, которые соответствуют и современному пониманию хроматики, весьма симптоматичны, ибо они показывают постепенное изменение самого понятия хроматики (от "опосредованной", то есть не связанной с прямыми полутоновыми ходами, суммарной хроматики – к "непосредственной" хроматике, по термино-

логии, впервые примененной Т.Кройером (I34, с.15-16). При этом большая часть так называемого "хроматизма XVI века" все же возникала вследствие переченья, столкновения Mi-Fa , а не в результате прямых полутоновых последований. Для обозначения подобного склада с обильным применением случайных знаков, но не так уж часто употребляющего явные хроматические ходы не было, по-видимому, специального термина (Х.Бермудо говорит в этой связи о "semichromatico" как смешении диатонических и хроматических элементов (I24, с.393). Неожиданность применения "хроматических по положению" аккордов, их "нелогичность" даже (а может быть особенно) для слуха музыканта XX века, была, по-видимому, обусловлена их колористической функцией. Отсюда эффект неприготовленности подобных созвучий, логика последования которых, к тому же, с трудом может быть объяснена. Во глагулу угла здесь ставился эффект перехода от созвучия к созвучию, перехода одной краски в другую. Анализ одного из "крайних" проявлений подобной "опосредованной" хроматики XVI века (пример 33) показывает, что в рамках достаточно стройного гармонического целого в тональности соль мажор (хотя эта тональность недостаточно дифференцированная и далекая от классической ясности составляющих и обнаруживающих ее элементов) используется I4 звуков (от "as" до "dis"), трезвучия от c-moll до cis-moll , а диапазон ступеней тональности простирается от В до Fis . При этом данная пьеса, название которой говорит о специальном и осознанном композиторском замысле содержит лишь I (!) случай явного мелодического хроматизма как непосредственного и намеренного последования полутонов, исключая остаточные явления практики *musica ficta* . В остальном же (за немногими исключениями, как например, соединение трезвучий g-moll и fis-moll ) каждая гармоническая прогрессия демонстрирует диатонический уровень связи. Специфический фонизм пьесы обус

ловлен последовательно проведенным гармоническим оборотом – характерным для музыки "хроматистов" XVI века соединением двух мажорных или двух минорных трезвучий терцового соотношения (и возникающими вследствие этого переченьями).

### б) Хроматика Джезуальдо

Одним из жанров в музыке XVI века, для которого характерно наиболее широкое и разнообразное применение хроматики, несомненно, является мадригал. Особый интерес в этом смысле представляет собой творчество Джезуальдо, своеобразный "компендиум" средств и приемов хроматического письма, которые стали в его музыке единственно возможным посредником между музыкой и словом, носителями специфического "мадригального этоса".

Джезуальдо опирался на весь опыт предшественников и своих современников, однако его творениям свойственна особая художественная логика, во многом определяющая естественность и уместность его знаменитых "хроматических идиом". При этом ограничение композитора жанром мадригала следует, по-видимому, рассматривать и с точки зрения несовершенства современных ему клавишных инструментов, их неспособности идти "рука об руку" с новейшими формами вокальной музыки (известен интерес, который проявлял Джезуальдо к архичембало Вичентино, проявившийся, в частности, в расширении звукового состава произведений Джезуальдо до "Ces" в бемольную сторону, в многократном использовании древнегреческого хроматического тетрахорда в мелодике).

Хотя некоторые "мадригализмы", связанные с хроматической интонацией, применялись и предшественниками Джезуальдо – одновременное использование хроматизации всех голосов (I23, с.316), хроматический тетрахорд в его древнегреческом варианте как основа мелодики, опускающаяся последовательность хроматических полуто-

нов, переченья – лишь у Джезуальдо они стали частью музыкального языка, на котором он говорил со своими современниками, превратились из исключения в правило.

Значительная часть хроматических феноменов у музыке Джезуальдо связана с внemузыкальным фактором, со словом (пример 34). Однако уже у него можно наблюдать тенденцию постепенного освобождения приемов, выработанных первоначально в качестве мадригализмов, от " власти слова", их превращение в часть собственно музыкального языка, функционирующую по его имманентным законам. Этому способствовало и отсутствие унификации приемов отображения различных аффектов (используя терминологию более позднего времени) посредством музыкальных "риторических фигур" XVI века в творчестве композиторов того времени и у самого Джезуальдо. Так, например, один из наиболее часто повторяющихся типов аккордовых последований в мадригалах Джезуальдо – соединение мажорного и минорного трезвучий на расстоянии большой терции (роль трезвучий терцового соотношения в музыке данного исторического периода была отмечена выше) – может быть использован для воплощения противоположных эмоциональных состояний. В мадригалах "Moro lasso" и "Mercé", "Deh, coprite il bel seno" такая аккордовая прогрессия появляется на слова "умру", "умираю", "смерть", а в мадригале "Belta, poi che t'assenti" – на слово "красота"<sup>+</sup>. Обратимый характер последования аккордов внутри риторической фигуры указывает на то, что в контексте произведения важна не тональная функция созвучий, а их модальная связь друг с другом, то есть непосредственная связь аккордов, не требующая наличия (явного или подразумеваемого) третьего аккорда для их понимания (примеры 35–38).

<sup>+</sup> В этом случае, правда, изменяется направленность движения аккордов и их интервальное соотношение, которое становится малотерцовым.

Хроматическое изменение гармонических интервалов в стиле Джезуальдо носит ярко выраженный колористический характер и фактически не меняет исходное значение отдельного интервала в контрапункте (увеличенная квинта и уменьшенная квarta в этом случае производят диссонирующий эффект, но с точки зрения контрапункта трактуются как консонансы). Размежевание гармонии и контрапункта, о котором шла речь выше, становится в музыке Джезуальдо фундаментальным, во многом определяющим использование хроматизма.

Охватываемый в первых 4-х тактах мадригала "Mercé!" II-звукный состав структурируется мажорными трезвучиями с основными тонами h-a-g-/f/-e, но при этом вся последовательность оказывается "заполнением" контрапунктически ортодоксального двухголосного каркаса крайних голосов (пример 36). Цитируемое выше начало мадригала "Moro lasso", которое Бёрни в свое время характеризовал как "крайне шокирующее и неприемлемое", где, по его словам, происходит движение от одного аккорда к другому, в котором "нет связи реальной или воображаемой" (123, с.318), оказывается контрапунктически вполне корректным соединением аккордов с двумя общими тонами.

Начиная с самых ранних произведений, Джезуальдо выработал особую контрапунктическую технику имитации, в результате применения которой склад его мадригалов зачастую производит впечатление гомофонного. Наиболее смелые гармонические последования опосредуются контрапунктической традиционностью, узакониваются ею. Необходимость учета и вертикального и горизонтального факторов является существенной предпосылкой адекватного понимания хроматической техники Джезуальдо<sup>+</sup>.

<sup>+</sup> Стравинский в своей транскрипции мадригала "Belta" подчеркнул лишь вертикальную природу хроматизма Джезуальдо, "привел ее в соответствие" с современными понятиями о хроматике, и прошел мимо (может быть намеренно) контрапунктической связи хроматических аккордов.

Хроматика системы в мадrigалах Джезуальдо, таким образом, часто определяется хроматикой контрапунктически соединенных элементов системы. Непосредственное движение хроматическими полутонами проникает на уровень отдельных голосов и пронизывает целостную гармоническую структуру, отодвигая имитационность на второй план.

### 5. Новое время

Хроматика Нового времени представляет собой принципиально новое явление. Фактически только в музыке этой эпохи мы сталкиваемся с феноменами, обусловившими становление нового понятия, не имеющими прямых аналогий в предыдущих исторических периодах. Его утверждение в теории является непосредственным отражением существенных изменений музыкального языка в данную эпоху.

Подчеркивая новизну явлений, нужно помнить и о "связи времен", об исторических корнях и предпосылках. Поэтому вполне закономерным представляется рассмотрение хроматики Нового времени с точки зрения родства идущих из далекого прошлого определенных закономерностей музыкального мышления с их преломлением в музыке новой исторической эпохи. Но при этом необходимо ясно осознавать, что модальная хроматика и хроматика эпохи гармонической тональности – явления принципиально различные, при описании которых как следствие требуется использование соответствующего им категориального аппарата.

Качественный скачок, произошедший в эволюции музыкального языка к началу ХУП века, был обозначен, в первую очередь, соответствующими явлениями самой музыкальной практики. При попытке их теоретического осмыслиения исследователь нередко останавливается перед проблемой выбора адекватного этим явлениям аналитического инструмента (новые понятия, описывающие новую музыкальную практику еще не были выработаны теорией того времени), по необходимости сталки-

вается с дилеммой: или экстраполировать в прошлое категории теории более позднего времени, или "пролонгировать" в будущее понятия старой теории, возникшие в иное время и на основе иных явлений. Со всей остротой этот вопрос стоит в отношении музыки, возникшей на грани XVI-XVII веков. При этом, с исторической дистанции, естественно, большее значение придается фактору "революционности" перемен, нежели "эволюционности" развития музыкального языка.

Параллельно с формированием нового понятия хроматики происходит формирование системы сопутствующих ему, родственных понятий, продолжается жизнь некоторых категорий предыдущих эпох. В этой связи должно быть упомянуто явление, связанное с возникновением в конце XVI века нового клавирного жанра, композиции, основанной на хроматической теме в пределах чистой кварты (часто называлась "хроматический ричеркар", "хроматическая фантазия"). Корни подобных тем — опыты Вичентино, который понимал хроматический род греков не как пикн, а как род, состоящий из двух последовательных полутонов и мелодического скачка на малую терцию. Тем не менее, большинство "хроматических" тем конца XVI — начала XVII веков основаны на заполнении полутонами интервала чистой кварты. Понимание хроматики пока остается чисто мелодическим, закономерности изложения хроматических мелодических формул посредством гармонии тонального типа не рассматриваются и не принимаются во внимание. Характерно объяснение некоторых тем, отступающих от принципа заполнения чистой кварты полутонами, самими музыкантами того времени. Так, по свидетельству Артузи, некоторые свои ричеркары с подобными темами Трабачи-трактует как "inganno" (ит. — обман, заблуждение, ошибка), подразумевая под этим такие последования, когда "одна тема заменяется другой, которая не использует те же самые мелодические интервалы, однако сохраняет те же названия гексахордовых слогов" (I29, с.262;

пример 39а, б, в).

В последнем из приведенных примеров, хроматическое последование, требующее учета и вертикального фактора, привычно сводится к знакомой модальной модели (античный тетрахорд в варианте Вичентино). Следует обратить внимание, что подобные "комбинации" с гексахордовыми слогами являются, фактически, сигналом утери теорией понятия хроматического рода. Отсюда объяснение хроматики с позиций диатоники, сведение метаболы (как перемены рода) к мутациии (перемене модального звукоряда). Характерный пример стремления объяснить даже чисто хроматические в европейском смысле этого слова явления, обнаруживающие родство с позднейшими образцами, исходя из уже известных мелодических моделей – трактовка на основе понятия "инганно" темы хроматического ричеркара Фрескобальди (которая приводится здесь в сравнении с темой фуги из "Хроматической фантазии и фуги" Баха), где производится мысленное сцепление, в качестве глубинной основы этой темы, двух "античных" тетрахордов Вичентино. На самом деле "обращенность в будущее" темы Фрескобальди не вызывает сомнения (пример 40а, б).

Новый смысл хроматики такого типа становится наиболее явным при сравнении темы Фрескобальди с известным образцом хроматического рода Вичентино (пример 40в).

#### а) Хроматика и музыкальная риторика

На пути эволюции новой хроматики как явления самодостаточного, объяснимого чисто музыкальными закономерностями, можно выделить несколько важнейших ступеней. Одной из них, несомненно, является обоснование хроматики посредством текста, и шире – посредством различного рода внemузыкальных факторов. Использование хроматизма для выражения смысла текста ("словоживопись", "мадригализмы") становилось необходимой предпосылкой введения найденных в

этой сфере приемов и устойчивых мелодических формул в инструментальной музыку, в "интонационный словарь" отдельных композиторов и эпохи в целом. В качестве продолжения этой линии следует рассматривать и некоторые специфические, использующие "хроматический этос" для выражения отдельных аффектов, музыкально-риторические фигуры в музыке XVII-XVIII веков. Нетрадиционность значительного числа таких "эмблем", оправдываемая только с точки зрения их связи с текстом (прямая - в вокальных произведениях, опосредованная - в инструментальных хоральных обработках) давала основания музыкантам того времени определять их как "вольность" (лат. *licentia*).

Одной из наиболее известных музыкально-риторических фигур, связанных с хроматизмом, является так называемый "жестковатый ход" (*passus duriusculus*). Кр.Бернхард, впервые описавший эту фигуру, подразумевает под ней неестественное последование "или непосредственно в одном голосе, или с точки зрения его соотношения с другим голосом". В последнем случае имеется в виду определяемое со временем Царлино (193, II, с.29-30) как "негармоничное сочетание" расположение полутонового или тритонового последования между двумя голосами, позволительное, в соответствии с музыкальной теорией барокко лишь как средство создания определенного аффекта (158, с.774).

Собственно "жестковатый ход" возникает, по мысли Бернхарда, когда "голос поднимается или опускается на малый (то есть хроматический) полутон" (153, с.713), или когда в мелодии появляются увеличенная секунда, уменьшенная терция, уменьшенная или увеличенная квarta и квинта. Наиболее известная и устойчивая форма "жестковатого хода" представляет собой заполненный полутонами интервал кварты - музыкально-риторическая фигура, обладавшая, по мнению музыкантов того времени, сильным эмоциональным воздействием (пример 4Ia).

В качестве его разновидности Бернхард рассматривает фигуру "pathopoia" (греч.-возбуждение страстей), которая в учении о композиции XVII века обозначала введение полутонов, не принадлежащих данному ладу (вместо шага на целый тон) для воплощения разделов текста, связанных с отображением аффектов скорби (I54, с.715). Следующий пример из Шютца ("Семь слов") на слова "меня мучает жажда" может служить иллюстрацией ее применения (пример 4Iб).

Родственный мелодический прием представляет собой "жестковатый скачок" (*saltus duriusculus*), связанный с ходом на широкий интервал - на сексту, септиму, или уменьшенный или увеличенный интервал (пример 4Iв,г).

В первом случае его применение обусловлено текстом ("изнемогаю"), во втором показано использование "жестковатого скачка" в инструментальной музыке.

Другие музыкально-риторические фигуры в музыке XVII-XVIII веков связаны с хроматикой менее непосредственно. Так, например, фигура "antitheton" (греч.-противоположение) встречается там, где "должны быть выражены такие явления, которые противоположны друг другу". С музыкальной точки зрения это может быть контраст темы и противоположения, консонанса и диссонанса, последовательное сопоставление разных типов движения, гомофонного и полифонического складов, мажора и минора, в качестве частного случая - диатоники и хроматики (97, с.43; пример 4Id).

В приведенном примере противопоставление диатоники и хроматики осуществляется в соответствии со словами "Когда наши глаза спят, сердце бодрствует", посредством контраста двух разделов мелодии, хотя при целостном восприятии данного отрывка этот контраст не ощущается слишком явно (все голоса сохранены в свободном варианте производного соединения, полученного в результате вертикаль-

но-подвижного контрапункта) и скорее "на глаз", чем "на слух". На первый план выходит, все-таки, фонизм мажорных трезвучий в терцо-вом соотношении, тип последования необходимо предполагающий хроматику.

К области "негармоничных сочетаний" относились и музыкальная фигура "parrhesia" (греч.-вольность, свобода), которая заключалась в применении (в связи с соответствующим текстом) уменьшенных и увеличенных интервалов (как мелодически, так и гармонически), а также для воплощения эффектов скорби (I52, с.706; пример 4Ie).

При определенных условиях с применением хроматики могли быть связаны музыкально-риторические фигуры "catachrese" (греч.- злоупотребление), в некоторых случаях неправильного разрешения диссонанса, "ellipsis" (греч.-выпадение) - когда вместо ожидаемого консонанса следует пауза и затем диссонанс (по мнению Шайбе и Форкеля, эта фигура означала введение новой музыкальной мысли, а также неожиданную модуляцию (II4, с.258).

В целом следует подчеркнуть большую роль выразительных средств, найденных в процессе выработки "музыкально-риторического словаря" ХУП-ХУШ веков для формирования и утверждения специфического хроматического этоса музыки Нового времени, для "очерчивания" границ сферы эмоциональных состояний, которые могли быть воплощены ее средствами. Это в одинаковой степени касается как вокальной, так и инструментальной музыки.

#### б) Хроматизм и тональность

Вводнотоновость (и альтерация как ее полная форма) в качестве предпосылки перемены рода (метаболы) используются в гармонии Нового времени с учетом функционального механизма тональности как средство подчеркивания, укрепления и утверждения ее структурных

единиц (аккордов). На более высоком уровне эту же задачу выполняет субсистема, выступающая в роли распространенного во времени и пространстве аккорда, ступени тональности (структура тональности раскрывается в логике последования своих субсистем). Наконец, последним звеном в этой цепи является модуляция, представляющая собой аналог все того же процесса тоникализации, но в данном случае уже не отдельного звука (мелодической ступени тональности) или аккорда (гармонической ступени тональности), а собственно тональности как целостной системы новых высот.

Такая иерархия показывает, в то же время, обратную зависимость, существующую между повышением "уровня" тональности и степенью "густоты" хроматики. В этих условиях расслоение хроматического целого выступает наиболее явно, а модуляция в классической модели тональности, исходящей из диатоники, устанавливает фактически диатонику "на другом месте". Хроматика в тональности классического типа приобретает все более и более суммарный характер (12-звуковой состав, получаемый в результате простого сложения диатоник), теряя специфику непосредственного движения по полутонам.

Осознание радиуса действия вводнотоновости в условиях тональной системы необходимо для правильного истолкования ее функционального смысла. Если она используется как чисто мелодический феномен, внутри одной гармонии, то в этом случае она еще не выходит за рамки принципа *musica ficta* (хотя и в условиях иной системы звуковых отношений). Однако в тонально-функциональной гармонии мелодическая хроматика должна быть соответственным образом "истолкована" и "подтверждена" – вводные тоны, участвующие в процессе тоникализации, способствующие утверждению субсистемы, как правило, подкрепляются в этом случае сменой гармонии. Различие вводнотоновости "локальной" и "глобальной" иллюстрируется следующими приме-

рами (42-43а, б).

Следует отметить, что функциональное использование хроматики в тональности классического типа не исключает ее применение и в качестве чисто мелодического фактора, однако лишь как составной части более широкой системы средств звуковысотной организации (пример 44).

В приведенном примере можно выделить два логически дополняющих друг друга уровня хроматики – уровень мелодический (альтерация, вводнотоновость) и уровень ступеней тональности (субсистема), причем, среди последних структурное значение в ходе гармонического развития приобретают лишь аккорды трех основных функций основной тональности и субсистема на III высокой ступени, остальные имеют "пролонгирующее" значение. При всей экзотичности мелодической линии, охватывающей пространство от "ais" до "ces" (а в среднем голосе – "es'es"), посредством применения разветвленной системы вводных тонов (и вводных тонов к вводным тонам), общая гармоническая структура в крупном плане оказывается движением в рамках широко пролонгированного тонического трезвучия, своеобразным "сползанием" нескольких мелодических пластов.

Вводнотоновость может служить не только средством обострения тяготений в тональности, но и являться средством "сглаживания" мелодической линии (в качестве разного рода проходящих звуков). Особенно наглядно это проявляется в случае применения полной формы вводнотоновости – альтерации, когда присутствуют все три формы изменения звука: начальная – альтерированный тон = вводный тон – цевевой тон. В этих условиях функциональность может как бы отходить на второй план. Тем не менее, и в этом случае происходит бесспорная смена рода (хроматическая метабола – пример 45).

Показательно, как в рамках достаточно простой, с точки зре-

ния функциональности структуры (т-с-д-т), диатонической по составу аккордовых ступеней тональности (с-ф-г-с), возникает насыщенная хроматика – как результат соединения контрапунктических линий, пронизанных хроматизмом (альтерация). Дополнительным фактором, объясняющим данную звуковую структуру, оказывается мажоро-минор (смешение ладов). Заимствование аккордового состава другого лада, их варьированный состав, выводящий за пределы мелодических ступеней диатонической тональности, заранее предполагается самим функциональным механизмом тональности такого типа.

Процессы смешения ладов и освоение субсистем на ступенях, находящихся в хроматическом отношении к тонике, в музыке XIX века показывают иной аспект применения хроматики в тональности. Имитация определенных, найденных на этом пути типов аккордовых последовательностей и функциональных отношений на разных уровнях тональной системы, все более свободное распоряжение звуковым материалом при построении целостной гармонической структуры, подготавливают новую концепцию тональности XX века и хроматики в ней. При этом в музыке XIX века, на начальных этапах этого процесса, непосредственный хроматизм (как последование двух полутонов) имеет меньшее значение и часто ограничивается мелодической хроматикой. Хроматика приобретает преимущественно суммарный характер, как результат хроматического соотношения фундаментальных тонов, аккордовых ступеней тональности (пример 46).

С другой стороны, это не отменяет значения альтерации и вводнотоновости в развитии хроматических систем музыки XIX века, особенно второй его половины. Дополнительные трудности в разрешении проблемы диатоники и хроматики возникают здесь в связи с уже упомянутым расширением понятия тональности, с необходимостью учета факторов тональности и тоники. Во вступлении к вагнеровскому

"Тристану", например, тоника тональности ля минор является почти везде логическим, а не реально звучащим центром (хотя фраза виолончелей в первых двух тактах и обрисовывает тоническую квинту). Реальным же центром является "тристан-аккорд", недиатонический по отношению к основной тональности. Это созвучие само является микроладом, притягивающим к себе другие гармонии. И объяснение его связи с последующим аккордом только с точки зрения вводнотоновости (как первопричины возникающего хроматического эффекта) еще не является исчерпывающим. Вводнотоновость говорит о генезисе аккорда (поэтапное усложнение фригийской каденции, идея А.Шеринга), но не описывает способ функционирования этого созвучия в новом контексте как целевого (натурального), а не альтерационного аккорда. При анализе "интенсивно-альтерационного" стиля гармонии "Тристана" (термин Э.Курта), на этой стадии эволюции тональной системы следует принимать во внимание составной характер тональности, диалектику вертикали и горизонтали. Поэтому разграничение ступеней мелодических ступеней аккордов здесь может стать предпосылкой решения проблемы. Ведь "сгущенная" хроматика первых 17 тактов Вступления – мелодическая по своей природе, хотя и влияющая на аккордовую структуру тональности, но не изменяющая ее диатоническую ступенную основу.

## 6. Музыка XX века

В тональности классического типа "диатонизация" одной системы (тональности) предполагает одновременный захват (потенциальный или реальный) всех возможных тональностей, даже если в каждом отдельном случае полный тональный цикл и не реализуется в гармоническом развитии (момент выбора становится частью самого композиторского замысла). Таким образом, вопрос о хроматике объединяется с вопросом взаимодействия всех тональностей. Процесс расширения границ тональности как раз и показывает обратное движение от

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аноним. Гармоническое введение: Греческий текст с русским переводом и объяснительными примечаниями Г.Иванова // Филологическое обозрение. - 1894. - Т.7. Кн.1-2. - С.2-89.
2. Античная музыкальная эстетика / Вступит. очерк и собрание текстов А.Ф.Лосева. - М.: Музгиз, 1960. - 304 с.
3. Аристотель. Сочинения: В 4-х т. Т.2. - М.: Мысль, 1978. - 686 с.
4. Асафьев Б. Избранные труды: В 5-ти т. Т.1. - М.: Изд-во Акад. наук, 1952. - 400 с.
5. Баранова Т. О свойствах диатоники в музыке XX века: Дипломная работа / Моск. консерватория. - М., 1970. - 123 с.
6. Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI-XVII веков // Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных; Сост. Р.К.Ширинян. - М., 1980. - Вып. 4. - С.6-27.
7. Баранова Т. Понятие модальность в современном теоретическом музыказнании. - М., 1980. - 24 с. - (Музыка / Гос. б-ка СССР им. В.И.Ленина. Науч. реф. сб.; вып. I/1980).
8. Барский В. К проблеме хроматической гармонии: Дипломная работа / Моск. консерватория. - М., 1977. - 83 с.
9. Барский В. Хроматика как один из основополагающих принципов звуковысотной организации в современной науке о гармонии // Современные проблемы теории формы и гармонии в советском и зарубежном музыказнании. - М., 1982. - С.14-25. - (Музыка / Гос. б-ка СССР им. В.И.Ленина. Науч. реф. сб.; вып. I/1982).
10. Барский В. Эволюция понятия хроматики / Моск. консерватория. - М., 1983. - 52 с. - Деп. в НИО Информкультура Гос. б-ки СССР им. В.И.Ленина 18.II.83 г., № 550.

- II. Берков В. Гармония. - М.: Музыка, 1970. - 672 с.
- I2. Вардяш Л. Современная венгерская музыка - связь с крестьянским фольклором // Культуры: Диалог народов мира. - 1983. - № 3. - С.23-31.
- I3. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. - М.: Музыка, 1975. 143 с.
- I4. Герцман Е. Принципы организации "пиконных" и "апиконных" структур // Вопросы музыковедения / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных; Ред.- сост. Ю.Н.Рагс. - М., 1973. - Вып.2. - С.6-26.
- I5. Герцман Е., Монахова С. Об актуальных проблемах изучения ладовых особенностей византийской музыки // Византийский временник. - 1980. - Т.41. - С.234-248.
- I6. Григорьев С. Теоретический курс гармонии. - М.: Музыка, 1981. - 478 с.
- I7. Грубер Р. История музыкальной культуры: в 2-х т. Т.1., ч.1. - М.; Л.: Госмузиздат, 1941. - 423 с.
- I8. Гуляницкая Н. О современных англо-американских курсах тональной гармонии // Проблемы музыкальной науки / Редкол.: Г.А. Орлов и др. - М.: Советский композитор, 1973. - Вып.2.- С.405-433.
- I9. Гуляницкая Н. Современная гармония. - М., 1977. - Лекция 1. - 55 с.; Лекция 2. - 55 с.; Лекция 3. - 42 с.; Лекция 4. - 29 с.; Лекция 5. - 50 с.
- I0. Денисов Э. Струнные квартеты Бела Bartók // Музыка и современность / Сост. Т.А.Лебедева. - М.:Музгиз, 1965. - Вып.3. - С.186-214.
- I1. Джуджев Ст. Българска народна музика: В 2-х т. Т.1. - София: Наука и изкуство, 1980. - 549 с.
- I2. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. - М.:Мысль, 1979. - 620 с.

23. Дубравская Т. Итальянский мадригал XVI века // Вопросы музыкальной формы / Под ред. В.Протопопова. - М.:Музыка, 1972. - Вып.2. - С.55-97.
24. Карклинь Л. Ладогармоническое строение произведений Н.Я.Мясковского: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / Ленингр. консерватория. - Л., 1968. - 16 с.
25. Катуар Г. Теоретический курс гармонии: В 2-х ч. Ч.1. - М.:Музикальный сектор, 1924. - 101 с.
26. Катунян М. К изучению новых тональных систем в современной музыке // Проблемы музыкальной науки / Редкол.: О.В.Соколов и др. - М.: Советский композитор, 1983. - Вып.5. - С.4-44.
27. Кац Ю. О новых формах диатоники в русской музыке начала XX века. (К проблеме различия диатон. и хромат. ладов): Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии. - Л., 1976. - 25 с.
28. Кац Ю. О принципах классификации диатоники и хроматики // Вопросы теории и эстетики музыки / Редкол.: А.А.Гозенпуд и др. - М.:Музыка, 1975. - Вып.14. - С.78-101.
29. Кац Ю. Типы структурной организации семиступенных диатонических ладов в народной и профессиональной музыке. - Ташкент: Фан, 1983.- 112 с.
30. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. - М.: Музыка, 1976. - 367 с.
31. Кон Ю. Вопросы анализа современной музыки. - Л.:Советский композитор, 1982. - 150 с.
32. Котляревский И. Диатоника и хроматика как категории музыкального мышления. - Киев: Музична Украина, 1971. - 159 с.
33. Курт Э. Основы линеарного контрапункта. - М: Госмузиздат, 1931. - 304 с.

34. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера. - М.:Музыка, 1975. - 551 с.
35. Ларош Г. Мысли о системе гармонии и ее применении к музыкальной педагогике // Ларош Г. Собрание музыкально-критических статей. - М.: О-во "Музыкально-теоретич. б-ка в Москве", 1913.- Т.1. - С.246-259.
36. Лебедев С. Хроматика в музыке и музыкальной теории итальянского треченто: Дипломная работа / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. - М., 1983. - 106 с.
37. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. - М.: Музыка, 1972. - 616 с.
38. Музыкальная культура древнего мира / Ленингр. Консерватория; Под ред.и вступл. статьей Р.И.Грубера. - Л.:Музгиз, 1937.- 259 с.
39. Музыкальная эстетика западноевропейского Средневековья и Возрождения/Сост. текстов и общая вступ. статья В.П.Шестакова. - М.:Музыка, 1966. - 574 с.
40. Музыкальная эстетика России XI-XVII веков / Сост. текстов, пер. и общ. вступит. статья А.И.Рогова. - М.: Музыка, 1973.- 245 с.
41. Мюллер Т. Гармония. - М.: Музыка, 1976. - 288 с.
42. Назайкинский Е. Термины, понятия, метафоры ... / Сов. музыка. - 1984.- № 10. - С.70-81.
43. Обширен възкрасник с полиелеи, величания, катавасии и подобни / Приведе от източни на западни ноти П.Динев. - София: Синодално книгоиздателство, 1949. - 512 с. - (Църковно-певчески сборник; Ч.2).
44. Оголевец А. Введение в современное музыкальное мышление. - М.; Л.: Музгиз, 1946. - 471 с.

45. Оголевец А. Основы гармонического языка. - М.; Л.: Музгиз, 1941. - 972 с.
46. Оголевец А. Специфика выразительных средств музыки. - М.: Советский композитор, 1969. - 589 с.
47. Риман Г. Катехизис истории музыки: В 2-х ч. Ч. I. - М.: П.Юргенсон, 1896. - 159 с.
48. Риман Г. Музыкальный словарь. - М.; Лейпциг: И.Юргенсон, 1901. - 1531 с.
49. Риман Г. Систематическое учение о модуляции как основа учения о музыкальных формах. - М.:Музыкальный сектор, 1929. - 242 с.
50. Римский-Корсаков Н. Практический учебник гармонии. - М: Музгиз, 1949. - 172 с.
- 51: Ройтерштейн М. Хроматизм ли? // Сов. музыка. - 1969. - № 8. - С.81-84.
52. Савенко С. О творчестве Романа Леденева // Музыка и современность / Сост. и ред. Д.В.Фришман. - М.: Советский композитор 1976. - Вып.10. - С.33-51.
53. Середа В. О ладовой структуре музыки Шостаковича // Вопросы теории музыки / Ред. - сост. С.Скребков. - М.:Музыка, 1968.- С.324-351.
54. Силенок Л. К истории учений о гармонии в России начала XIX века: Дипломная работа / Моск. консерватория. - М., 1974. - 63 с.
55. Сисаури В. Об исторической типологии систем музыкального мышления // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии; Ред.-сост. А.Л.Порфириева. - Л.: Советский композитор, 1980. - С. 87-II7.
56. Скорик М. Ладовая система С.Прокофьева. - Киев: Музична

Украина, 1969. - 100 с.

57. Сохор А. О природе и выразительных возможностях диатоники // Вопросы социологии и эстетики музыки / Ленингр. ин-т театра, музыки и кинематографии. - М.; Л.: Советский композитор, 1983. Вып.3. - С.143-180.

58. Спасов Б. Систематика методов сочинения в творчестве композиторов социалистических стран: Дипломная работа/ Моск. консерватория. - М., 1975. - 136 с.

59. Способин И. Лекции по курсу гармонии. - М.: Музыка, 1969. - 242 с.

60. Танеев С. Подвижной контрапункт строгого письма. - М.: Музгиз, 1959. - 383 с.

61: Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки / Редкол.: Г.А.Орлов и др. - М.: Советский композитор, 1972. - Вып. I. - С.5-35.

62. Тараканов М. Проблемы лада и тональности в трех книгах о Прокофьеве // Музикальный современник / Сост. С.С.Зив. - М.: Советский композитор, 1973. - Вып.I. - С.292-337.

63. Таркова И. О некоторых принципах применения хроматической системы в гармонии композиторов XIX-XIX веков: Дипломная работа / Моск. консерватория. - М., 1964. - 118 с.

64. Тюлин Ю. Натуральные и альтерационные лады. - М.: Музыка, 1971. - 109 с.

65. Тюлин Ю. Учение о гармонии. - М.; Л.: Музгиз, - 192 с.

66. Федосова Э. Диатонические лады в творчестве Д.Шостаковича. - М.: Советский композитор, 1980. - 191 с.

67. Ханбекян А. Народная диатоника и ее роль в полигармоничности А.Хачатуриана // Музыка и современность / Ред.-сост. Д.В.Фридман. - М.: Музыка, 1974. - Вып. 8. - С.131-160.

68. Холопов Ю. Альтерация // Музыкальная энциклопедия: В 6-ти т. Т.1. / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. - М.: Советская энциклопедия, 1973. - Стлб. I25-I27.
69. Холопов Ю. Диатонические лады и терцовые хроматические системы в музыке Прокофьева // От Люлли до наших дней / Сост. В.Д.Конен. - М.: Музыка, 1967. - С.256-279.
70. Холопов Ю. Звуковая система // Музыкальная энциклопедия В 6-ти т. Т.2. / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. - М.: Советская энциклопедия 1974. - Стлб. 445-450.
71. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / Сост. А.М.Гольцман. - М.: Советский композитор, 1982. - С.52-I04.
72. Холопов Ю. Лад // Музыкальная энциклопедия: В 6-ти т. Т.3. / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. - М.: Советская энциклопедия, 1976. - Стлб. I30-I43.
73. Холопов Ю. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность / Ред.-сост. Д.В.Фришман. - М.: Музыка, 1974. - Вып. 8. - С.229-277.
74. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. - М.: Музыка, 1974. - 286 с.
75. Холопов Ю. Понятие модуляции в связи с проблемой соотношения модуляции и формообразования у Бетховена // Бетховен: В 2-х вып. Вып. I / Ред.-сост. Н.Л.Фишман. - М.: Музыка, 1971. - С. 333-369.
76. Холопов Ю. Проблемы диатоники и хроматики // Сов. музыка. - 1972. - № 10. - С.101-104.
77. Холопов Ю. "Странные bemоли" в связи с модальными функциями в русской монодии. - М.; 1984. - 12 с. - (Рукопись).

78. Холопов Ю. Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века / Ред.-сост. Ю.Н. Тюлин. - М.: Музыка, 1978. - Вып.2. - С.169-198.
79. Холопов Ю. Хроматизм // Музикальная энциклопедия: В 6-ти т. Т.6. / Гл. ред. Ю.В.Келдыш. - М.: Советская энциклопедия, 1982.-Стлб.87-90.
80. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. - М.:Советский композитор, 1984. - 320 с.
81. Холопова В. Об одном принципе хроматики в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки / Редкол.: Г.А.Орлов и др. - М.: Советский композитор, 1973. - Вып.2. - С.331-344.
82. Холопова В. О теории Эрне Лендвай // Проблемы музыкальной науки / Редкол.: Г.А.Орлов и др. - М.: Советский композитор, 1972. - Вып.1. - С.326-357.
83. Холопова В. Симметрия интервалов в музыке Прокофьева // Сов. музыка. - 1972. - № 4. - С.100-106.
84. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту: В 2-х тт. - Київ: Музична Україна, 1975-1979. - Т.1. - 576 с.; Т.2. - 412 с.
85. Чайковский П. Руководство к практическому изучению гармонии. - М.: П.Юргенсон, 1914. - 155 с.
86. Чайковский П., Танеев С. Письма. - М.: Госкультпросветиздат, 1951. - 557 с.
87. Чайтанья Дева Б. Индийская музыка. - М.: Музыка, 1980. 208 с.
88. Шевалье Л. История учений о гармонии. - М.: Госмузиздат 1931. - 223 с.
89. Шестаков В. От этоса к аффекту. - М.: Музыка. - 351 с.
90. Юсфин А. Нужна "периодическая система" ладовых форм //

Сов. музыка. - 1970. - № I. - С.105-107.

91. Б.Яворский. Воспоминания, статьи, письма: В 2-х т. Т.1 Ред. - сост. И.С.Рабинович. - М.: Музыка, 1964. - 670 с.

92. Aaron P. Toscanello in musica. - Kassel etc.: Bärenreiter, 1970. - 76 S.

93. Abraham L. Bemerkungen zu Wagners "chromatischer" Harmonik // R.Wagner:Werk und Wirkung / Herausg. von C.Dahlhaus-Regensburg: Bosse, 1971. - S.199-205.

94. Amargianakis G. The chromatic modes // XVI. Internationaler Byzantinistenkongress: Akten. - Wien: Verl. der Österr. Akad. der Wiss. - 1982. - S.7-17. - (Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik; T.2, Tbd. 7).

95. Amargianakis G. An analysis of Stichera in the Deuterost modes: The Stichera Idiomela for the month of September in the modes Deuterost, Plagal Deuterost and Nenano, transcr. from the manuscript Sinai 1230 (A.D.1365): In 2 p. - Copenague: Univ. de Copenague. - 1977. - P.1. - 119 p.; P.2. - 263 p.

96. Ambros A. Geschichte der Musik: In 4 Bd. Bd.1 Leipzig: Leuckart, 1881. - 584 S.

97. Antitheton // Riemann Musiklexikon: In 3 Bd. Bd.3 (Sachteil) / Herausg. von H.H.Eggebrecht. - Mainz, B.Schott's Söhne. - 1967. - S.43.

98. Apel W. Musica ficta // Harvard dictionary of music. - Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1947. - P.466.

99. Appel M. Terminologie in den mittelalterlichen Musiktraktaten. - Bottrop: Buch und Buchdruck, 1935. - 109 S.

100. Bartok, his life and work./ Ed. by B.Szabolcsi - dape Corvina, 1956. - 331 p.

101. Bentas Chr. The treatise on music by John Laskaris //

- Studies in Eastern chant / Gen. ed. E.Wellesz and M.Velimirović. London etc.: Oxford univ. press, 1971. - Vol.2. - P.21-27.
102. Bullivant R. The nature of chromaticism// Musical review. - 1963. - N 2. - P.97-129; N 4. - P.279-304.
103. Chromatik // Riemann Musiklexikon: In 3 Bd. Bd. 3 (Sachteil) / Herausg. von H.H.Eggebrecht. - Mainz: B.Schott's Söhne, 1967. - S.172-173.
104. Coussemaker E. Scriptorum de musica medii aevi: In 4 - Paris: Durand, 1864-1876. - T.1. - 470 p.; T.2. - 514 p.; T.3. - 524 p.; T.4. - 498 p.
105. Dahlhaus C. Die Termini Dur und Moll // Archiv für Musikwissenschaft. - 1955. - N 12. - S.234-238.
106. Dahlhaus C. Domenico Belli und der chromatische Kontrapunkt um 1600 // Musikforschung. - 1962. - N 4. - S.322-340.
107. Dahlhaus C. Musikalischer Humanismus als Manierismus Musikforschung. - 1982. - N 2. - S.122-129.
108. Dahlhaus C. Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität. - Kassel etc.: Bärenreiter, 1968. - 298 S.
109. Dahlhaus C. Zu Costeleys chromatischer Chanson // Musikforschung. - 1963. - N 3. - S.253-258.
110. Daniels A. Microtonality and mean-tone temperament in the harmonic system of F.Salines // Journal of Music Theory. - 1965. - N 12. - P.32-250.
111. Di Salvo B. Byzantinischer Gesang (Melurgie) // Riemann Musiklexikon: In 3 Bd. Bd.3 (Sachteil) / Herausg. von H.H.Eggebrecht. - Mainz: B.Shott's Söhne, 1967. - S.132-135.
112. Dragoumis H. The survival of Byzantine chant in the monophonic music of the modern Greek church // Studies in Eastern chant / Gen. ed. E.Wellesz and M.Velimirović. - London etc.: Ox-

ford univ. press, 1966. - Vol. 1. - P.9-36.

113. Eberle G. Klangkomplex, Trope, Reihe. Materialen zu einer vergleichenden Theorie der Zwölftonkomposition // Musica. - 1980. - N 2. - S.139-144.

114. Ellipsis // Riemann Musiklexikon: In 3 Bd. Bd.3 (Sachteil) / Herausg. von H.H.Eggebrecht. - Mainz: B.Schott's Söhne, 1967. - S.258.

115. Erpf H. Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neuen Musik. - Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1927. - 235 S.

116. Ficker R. Beiträge zur Chromatik der 14. bis 16.Jahrhunderts // Studien zur Musikwissenschaft. - 1914. - Heft 2. - S. 5-33.

117. Firca Gh. Basele modale ale chromatismului diatonic. Bucureşti: Editura musicală a uniunii compozitorilor, 1966. - 160

118. Forte A. Contemporary tone - structures. - New York: Columbia univ. press, 1955. - 194 p.

119. Forte A. Generative chromaticism in Mozart's music // Musical Quarterly. - 1980. - N 4. - P.459-483.

120. Fünfzig sowjetische Komponisten: Fakten und Reflexionen / Eine Dokumentation von H.Gerlach. - Leipzig etc.: Edition Peters, 1984. - 571 S.

121. Genos // Riemann Musiklexikon: In 3 Bd. Bd.3 (Sachteil) Herausg. von H.H.Eggebrecht. - Mainz: B.Schott's Söhne, 1967. - S.325-326.

122. Gerbert M. Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum: In 3 t. - St.Blasien, 1784. - T.1. - 348 s.; T.2 - 393 s.; T.3 - 402 s.

123. Gesualdo Carlo // The New Grove Dictionary of music and musicians: In 20 vol. Vol. 7/ Ed. by S.Sadie. - London: Mac-

millan, 1980. - P.313-324.

124. Haar J. False relations and chromaticism in 16th century music // Journal of the American Musicological Society. - 1977. - N 3. - P.391-418.

125. Haba A. Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, viertel-, drittel-, sechstel- und zwölftel - Tonsystems. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1927. - 234 S.

126. Harris S. The communion chants in 13th century byzantine musical manuscripts // Studies in Eastern chant / Gen. ed. E.Wellesz and M.Velimirović. - London etc.: Oxford univ. press, 1966. - Vol.1. - P.51-67.

127. Helmholtz H. Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik. - Braunschweig: Vieweg, 1877. - 675 S.

128. Hindemith P. Unterweisung im Tonsatz. - Mainz:Schott, 1937. - 252 S.

129. Jackson R. Frescobaldi's chromaticism and its background // Musical Quarterly. - 1971. - N 2. - P.255-269.

130. Jacobsthal G. Die chromatischen Alterationen im liturgischen Gesang der abendländischen Kirche. - Berlin: Springer, 1897. - 376 S.

131. Jeppesen K. Kontrapunkt. - Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1971. - 231 S.

132. Jungbluth A. Harmonische Analyse. - Bill Evans: Very Early - Chromatik als übergeordnetes Regulativ // Musik und Bildung. - 1983. - N 3. - S.29-32.

133. Kamien R. Chromatic details in Beethoven's piano Sonata in E flat major, op. 7 // Musical Review. - 1974. - N 2. - P. 149-156.

134. Kroyer T. Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts // Publikationen der Internationalen Musikgesellschaft; Beihefte. - 1902. - N 4. - S.2-19.
135. Lendvai E. Bartok and Kodaly: In 4 vol. Vol. 4. - Budapest: Inst. for culture, 1980. - 100 p.
136. Lockwood L. A sample problem of musica ficta // Studies in music history / Ed. by H.Powers. - Princetone : Princetone univ. press, 1968. - P. 162-176.
137. Lowinsky E. Secret chromatic art in the Netherlands motet. - New York: Columbia univ. press, 1946. - 191 p.
138. Lowinsky E. Tonality and atonality in 16th century music. - Berceley; Los Angeles: Univ. of California press, 1961. - 99 p.
139. Maniates M. Musical mannerism: Effetenes or virility/ Musical Quarterly. - 1971. - N 2. - P.270-293.
140. Mayrhofer R. Der Kunstklang: In 2 Bd. Bd. 1. - Berlin Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1910. - 252 S.
141. Mayrhofer R. Die organische Harmonielehre. - Berlin; Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1908. - 247 S.
142. Mersenne M. Harmonie universelle: In 3 t. - Paris: Centre national de la recherche scientifique, 1963. - T.1 - 228 p. T.2 - 442 p.; T.3 - 587 p.
143. Michaelides S. The music of ancient Greece: An encyclopaedia. - London: Faber and Faber, 1978. - 365 p.
144. Mitchell W. The study of chromaticism // Journal of Music Theory. - 1962. - N 1. - P.2-31.
145. Möbius G. Das Tonsystem aus der Zeit vor 1000. - Köln Schott, 1963. - 144 S.
146. Morgan M. The "Three Teachers" and their place in the

history of Greek church music // Studies in Eastern chant / Gen. ed. E.Wellesz and M.Velimirović. - London etc.: Oxford univ.press, 1966. - Vol. 1. - P.86-99.

147. Moser H. Über Mozarts Chromatik // Mozart-Jahrbuch / Herausg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum. - Salzburg, 1957. - S.48-52.

148. Moser H., Engel H. Diatonik-Chromatik-Enharmonik // Musik in Geschichte und Gegenwart / Herausg. von F.Blume. - Kassel etc.: Bärenreiter, 1954. - Bd.3. - S.403-426.

149. Musik der Urgesellschaft und der frühen Klassengesellschaften / Herausg. von E.H.Meyer. - Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1977. - 419 S. - (Geschichte der Musik; Bd.1).

150. Oramo I. Modale Symmetrie bei Bartok // Musikforschung - 1980. - N 4. - S.450-464.

151. Parks R. Voice leading and chromatic harmony in the music of Chopin // Journal of Music Theory. - 1976. - N 2. - P. 189-214.

152. Parrhesia // Riemann Musiklexikon: In 3 Bd. Bd.3(Sachteil) / Herausg. von H.H.Eggebrecht. - Mainz: B.Schott's Söhne, 1967. - S.706.

153. Passus duriusculus // Riemann Musiklexikon: In 3 Bd. Bd. 3 (Sachteil) / Herausg. von H.H.Eggebrecht. - Mainz: B.Schott Söhne, 1967. - S.713.

154. Pathopoia // Riemann Musiklexikon: In 3 Bd. Bd. 3 (Sachteil) / Herausg. von H.H.Eggebrecht. - Mainz: B.Schott's Söhne, 1967. - S.715.

155. Petrović D. Osmoglasnik u muzičkoj tradiciji južnih slovena. - Beograd: Muzikološki inst. Srp. akad., 1982. - 330 s.

156. Pischner H. Die Harmonielehre J. - Ph.Rameaus. - Leip-

zig: Breitkopf und Härtel, 1963. - 364 S.

157. Pousseur H. Anton Webers organische Chromatik // Die Reihe: Anton Webern. Dokumente ... Analysen. - Wien etc.: Universal Edition, 1955. - S.57-60.

158. Querstand // Riemann Musiklexikon: In 3 Bd. Bd.3(Sachteil) / Herausg. von H.H.Eggebrecht. - Mainz: B.Schott's Söhne, 1967. - S.774-775.

159. Raasted J. Intonation formulas and modal signatures in Byzantine musical manuscripts. - Copenhagen: Munksgaard, 1960.- 238 p. - (Monumenta Musicae Byzantinae. Subsidia; Vol. 7).

160. Rameau J.-Ph. Demonstration du Principe de l'Harmonie. - New York: Broude, 1965. - 112 p.

161. Rameau J.-Ph. Generation Harmonique. - New York: Broude 1966. - 225 p.

162. Rameau J.-Ph. Nouveau Systeme de musique theorique. - New York: Broude, 1965. - 114 p.

163. Reese G. Music in the middle ages. - New York: W.W.Norton, 1940. - 502 p.

164. Riemann H. Geschichte der Musiktheorie. - Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1898. - 550 S.

165. Riemann H. Handbuch der Musikgeschichte: In 2 Bd. - Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904-1905. - Bd.1 - 258 S.; Bd.2 - 344 S.

166. Riemann H. History of music theory. - Lincoln: Univ. of Nebraska press, 1962. - 431 p.

167. Sachs C. Die Musik der alten Welt. - Berlin: Akad. Verlag, 1968. - 324 S.

168. Salzer F. Structural hearing: In 2 vol. - New York: Dover, 1962. - Vol.1 - 283 p.; Vol.2 - 349 p.

169. Schenker H. Neue musikalische Theorien und Phantasien  
In 3 Bd. Bd. 1 - Stuttgart; Berlin: Peters, 1906. - 460 S.
170. Schoenberg A. Problems of harmony // Modern music. -  
1934. - N 4. - P.167-187.
171. Schönberg A. Harmonielehre. - Wien: Universal Edition  
1922. - 516 S.
172. Searle H. 20th century counterpoint. - London: Benn,  
1955. - 158 p.
173. Seppälä H. Bysanttilaiset ekhokset ja ortodoksinen  
kirkkolaulu Suomessa. - Helsinki: Suomen musikkietell. Seura,  
1981. - 302 S.
174. Shirlaw M. The theory of harmony. - London: Coar.,  
1955. - 484 p.
175. Shirmer history of music/ Gen. ed. L.Rosenstiel. -  
New York; London: Shirmer books, 1982. - 974 p.
176. Spitta Ph. Die Musika enchiriadis und ihr Zeitalter  
(Entgegnung des Verfassers) // Vierteljahrsschrift für Musikwisse-  
schaft. - 1890. - N 2. - S.297-308.
177. Strunk O. Source readings in music history: In 5 vol.  
Vol. 1 - New York: Norton, 1965. - 192 p.
178. Strunk O. The tonal system of Byzantine music // Mu-  
sical Quarterly, 1942. - Vol. 28. - P.190-204.
179. Thodberg Ch. Chromatic alterations in the Sticher-  
arium // Actes du XII<sup>e</sup> congres international d'études Byzantines.  
1964. - T.11. - P.607-612.
180. Tillyard H. Byzantine music about A.D.1100 // Musical  
Quarterly. - 1953. - Vol.39. - N 4. - P.223-231.
181. Tinctoris J. Dictionary of musical terms. - New York:  
Free press of Glencoe, 1963. - 108 p.

182. Tittel E. Harmonielehre. - Wien; München: Doblinger, 1965. - 124 S.
183. Toncheva E. Bulgarian melodies in Byzantine melodies in Byzantine manuscripts of the 14th and 15th centuries // Bulgaria past and present / Ed. by D.Kosev. - Sofia: Publ. house of the Bulg. acad. of sciences, 1982. - P.345-350.
184. Velimirović M. Byzantine elements in early Slavic chant: The Hirmologion. - Copenhagen: Munksgaard, 1960. - 140 p.
185. Vetter W. Mythos - Melos - Musica: In 2 Bd. Bd. 2. - Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1961. - 527 S.
186. Vicentino N. L'antica musica ridotta alla moderna prattica. - Kassel etc.: Bärenreiter, 1959. - 328 p.
187. Vieru A. Diatonie și cromatism // Musica. - 1978. - N 1. - P.14-28.
188. Wellesz E. A history of Byzantine music and hymnography. - Oxford: Clarendon press, 1961. - 461 p.
189. Wellesz E. Die Musik der Byzantinischen Kirche // Das Musikwerk: Eine Beispielsammlung zur Musikgeschichte. - Köln, 1959. - S.2-9.
190. Wellesz E. Eastern elements in Western chant: Studies in the early history of ecclesiastical music. - Copenhagen: Munksgaard, 1967. - 212 p.
191. Witkowska-Zaremba E. "Odkrył Pitagoras, przeniósł sam Boecjusz // Ruch musyczny. - 1982. - N 15. - S.9-10.
192. Wulstan D. The origin of the modes // Studies in Eastern chant / Gen. ed. E.Wellesz and M.Velimirović. - London etc.: Oxford univ. press, 1971. - Vol. 2. - P.5-20.
193. Zarlino G. Le istituzioni harmoniche. - Ridgewood: Gregg press, 1966. - 347 p.

194. Zender H. Betrachtung der Zwölftonleiter des alten  
China // Neue Zeitschrift für Musik . - 1981. - N 4. - S. 353-  
357.

26. Р.Микели. Мадригал "O voi che sospirate "

A handwritten musical score for five staves, likely for a viola part. The score consists of five staves of music, each with a different clef (G, F, C, G, C) and a different time signature (common time). The music includes various note heads, stems, and rests. The bottom staff shows a bass clef and a 2/4 time signature.

27. А. делла Виола (Ферабоско?). "Ut re mi fa sol la"

A handwritten musical score for two staves, likely for a viola and a basso continuo part. The top staff has a treble clef and a common time signature, while the bottom staff has a bass clef and a 2/4 time signature. The music includes various note heads, stems, and rests.

Handwritten musical score for two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature changes frequently, indicated by #'s and b's. Measure 1: Treble staff has eighth-note pairs (G, B), (B, D), (D, F#). Bass staff has eighth notes (E, G), (F, A), (G, B), (A, C). Measure 2: Treble staff has eighth-note pairs (A, C), (C, E), (E, G), (G, B). Bass staff has eighth notes (B, D), (D, F#), (F, A), (A, C). Measure 3: Treble staff has eighth-note pairs (B, D), (D, F#), (F, A), (A, C). Bass staff has eighth notes (C, E), (E, G), (G, B), (B, D). Measure 4: Treble staff has eighth-note pairs (C, E), (E, G), (G, B), (B, D). Bass staff has eighth notes (D, F#), (F#, A), (A, C), (C, E).

Handwritten musical score for two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measures 5-8 show complex patterns of eighth and sixteenth notes with various dynamics like p, f, and ff. Measure 5: Treble staff has eighth notes (G, B), (B, D), (D, F#), (F#, A). Bass staff has eighth notes (E, G), (G, B), (B, D), (D, F#). Measure 6: Treble staff has eighth notes (A, C), (C, E), (E, G), (G, B). Bass staff has eighth notes (F, A), (A, C), (C, E), (E, G). Measure 7: Treble staff has eighth notes (B, D), (D, F#), (F#, A), (A, C). Bass staff has eighth notes (G, B), (B, D), (D, F#), (F#, A). Measure 8: Treble staff has eighth notes (C, E), (E, G), (G, B), (B, D). Bass staff has eighth notes (D, F#), (F#, A), (A, C), (C, E).

Handwritten musical score for two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measures 9-12 show eighth and sixteenth note patterns. Measure 9: Treble staff has eighth notes (G, B), (B, D), (D, F#), (F#, A). Bass staff has eighth notes (E, G), (G, B), (B, D), (D, F#). Measure 10: Treble staff has eighth notes (A, C), (C, E), (E, G), (G, B). Bass staff has eighth notes (F, A), (A, C), (C, E), (E, G). Measure 11: Treble staff has eighth notes (B, D), (D, F#), (F#, A), (A, C). Bass staff has eighth notes (G, B), (B, D), (D, F#), (F#, A). Measure 12: Treble staff has eighth notes (C, E), (E, G), (G, B), (B, D). Bass staff has eighth notes (D, F#), (F#, A), (A, C), (C, E).

Handwritten musical score for two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measures 13-14 show eighth and sixteenth note patterns. Measure 13: Treble staff has eighth notes (G, B), (B, D), (D, F#), (F#, A). Bass staff has eighth notes (E, G), (G, B), (B, D), (D, F#). Measure 14: Treble staff has eighth notes (A, C), (C, E), (E, G), (G, B). Bass staff has eighth notes (F, A), (A, C), (C, E), (E, G).

Handwritten musical score for two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 15: Treble staff has eighth notes (B, D), (D, F#), (F#, A), (A, C). Bass staff has eighth notes (G, B), (B, D), (D, F#), (F#, A).

## 28. Н. Вичентино. Элегия "Иерусалим"

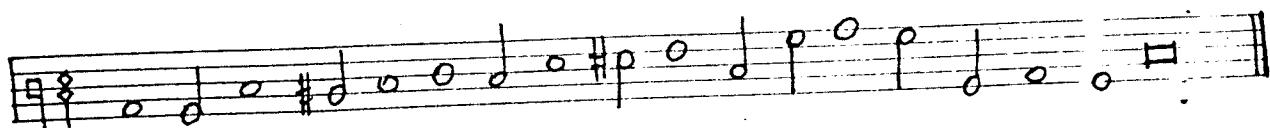
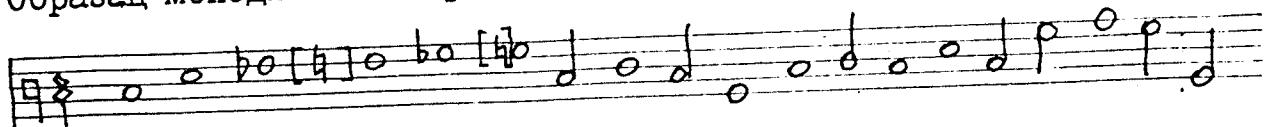
Handwritten musical score for three staves in common time (4/4). The first staff has a treble clef, the second a bass clef, and the third a bass clef. The music consists of quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes with various dynamics like 'p' (piano) and 'b.p.' (fortissimo).

Handwritten musical score for three staves in common time (4/4). The first staff has a treble clef, the second a bass clef, and the third a bass clef. The music consists of quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes with various dynamics like 'p' (piano) and 'b.p.' (fortissimo).

## 29. "Хроматические октавы" Н. Вичентино

Handwritten musical score for three staves in common time (4/4). The first staff has a treble clef, the second a bass clef, and the third a bass clef. The music consists of quarter notes with dynamic markings like 'b' (bass) and 'h' (high).

Образец монодии в IУ хроматическом ладу



30а, б, в. Н. Вичентино. Мадригал "Soav'e dolc' ardore"

Handwritten musical score for two voices. The top voice starts with a forte dynamic (f) and includes a fermata. The bottom voice begins later with a forte dynamic.

Handwritten musical score for two voices. The top voice has a sustained note followed by a series of eighth-note patterns. The bottom voice provides harmonic support with sustained notes and eighth-note patterns.

31. Л.Маренцио. "Muti una volta quel suo antico stile "

Handwritten musical score for three voices. The voices are labeled 1, 2, and 3. The first voice has a sustained note, the second voice enters with eighth-note patterns, and the third voice enters with eighth-note patterns.

32. О.Лacco. "Carmina chromatico "

Handwritten musical score for two voices. The voices are labeled 1 and 2. The first voice has a sustained note, the second voice enters with eighth-note patterns, and there are dynamic markings like ff and ff.

## 33. Дж.Маке. "Consonanze stravaganti"

The score is divided into five systems, each containing two staves. The top staff of each system is in common time (C) and the bottom staff is in 2/4 time (G). The music consists of various note heads (circles, squares, triangles), stems, and rests. Articulation marks include dots, dashes, and vertical strokes. Dynamics such as piano (p), forte (f), fortissimo (ff), and double fortissimo (ff) are used. Measure numbers are indicated at the start of each system.

## 34. Джезуальдо ди Веноза. "Ah, già mi discoloro"

A handwritten musical score consisting of ten staves of music. The music is primarily in common time (indicated by '2:2' or '4:2') and includes various dynamics such as forte (f), piano (p), and accents. The vocal line features several melodic phrases, some with grace notes and slurs. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained notes and chords. The score is written on five-line staff paper.

35. Джезуальдо ди Веноза. Образцы мадригальных "риторических фигур"

36. Джезуальдо ди Веноза. Мадригал "Merce!"

37. Джезуальдо ди Веноза. Мадригал "Deh, coprite il bel seno"

38. Джезуальдо ди Веноза. Мадригал "Belta, poi che t'assenti"

A handwritten musical score for a Ricercar by Frescobaldi. The score consists of five staves of music, each with a different key signature and time signature. The first staff starts with a key of B-flat major and a common time. The second staff starts with a key of G major and a common time. The third staff starts with a key of F major and a common time. The fourth staff starts with a key of A major and a common time. The fifth staff starts with a key of D major and a common time. The music is written in a clear, cursive hand, with various note heads and stems.

39а. Дж. Фрескобальди. Ричеркар

A handwritten musical score for a Canzona Francesca by Trabaci. The score consists of two staves of music, each with a different key signature and time signature. The top staff starts with a key of B-flat major and a common time. The bottom staff starts with a key of G major and a common time. The music is written in a clear, cursive hand, with various note heads and stems.

39б. Дж. Трабачи. "Canzona Francese Settima Cromatica"

A handwritten musical score for Moro lasso by Gesualdo di Venosa. The score consists of two staves of music, each with a different key signature and time signature. The top staff starts with a key of B-flat major and a common time. The bottom staff starts with a key of G major and a common time. The music is written in a clear, cursive hand, with various note heads and stems.

39в. Джезуальдо ди Веноза. "Moro lasso"

A handwritten musical score for Moro lasso by Gesualdo di Venosa. The score consists of two staves of music, each with a different key signature and time signature. The top staff starts with a key of B-flat major and a common time. The bottom staff starts with a key of G major and a common time. The music is written in a clear, cursive hand, with various note heads and stems.

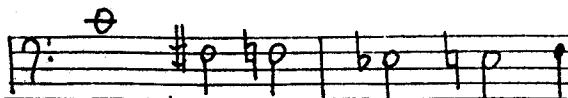
40а, б, в. Дж.Фрескобальди. Хроматический ричеркар - И.С.Бах.  
Хроматическая фантазия и фуга - Н.Вичентино. "Хро-  
матический тетрахорд"

4Ia. И.С.Бах. Кантата № 12

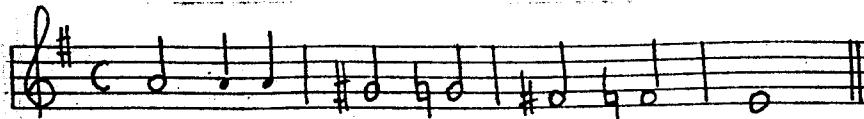
4Iб. Г.Шютц. "Семь слов"

4Iв. Джезуальдо ди Веноза. "Languisce al fin"

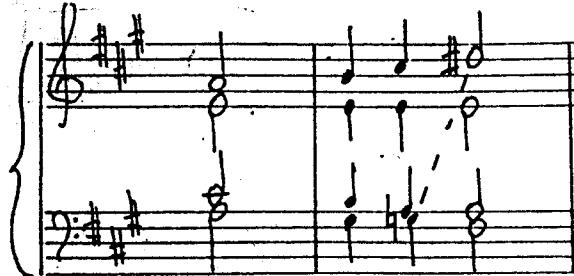
41г. Дж. Трабачи. "Verso Undecimo Sesto Tono"



41д. Г. Шотц. "Wann unsre Augen schlafen ein"



41е. И.С. Бах. Кантата № 60

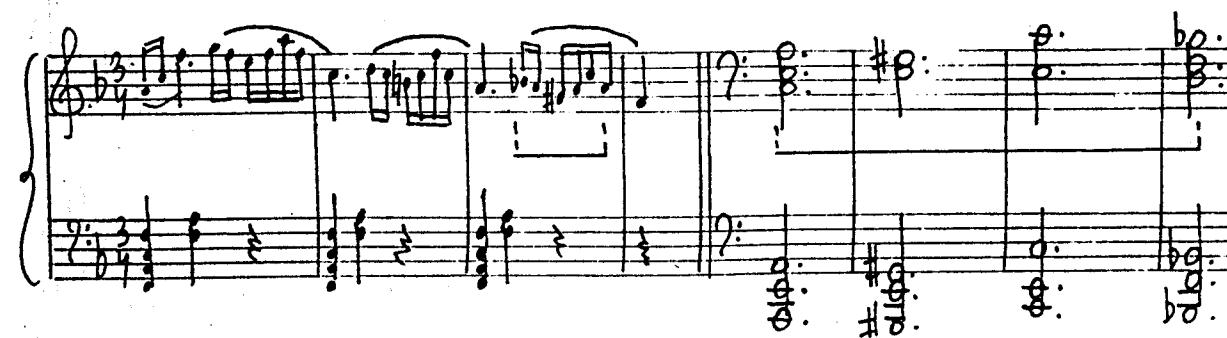


42. Л. ван Бетховен. Соната № 5 для фортепиано (финал)



43а. В.А. Моцарт. Соната № 17

для фортепиано (I часть)



43б. Ф. Шуберт. "Двойник"

## 44. Ф.Шопен. Мазурка фа минор (схема)

A hand-drawn musical score for a Mazurka in F minor. The score consists of two staves. The top staff begins with a whole note followed by a series of eighth and sixteenth notes. The bottom staff begins with a half note followed by a series of quarter and eighth notes.

## 45. Г.Малер. "Песня о Земле" (№ 6)

A hand-drawn musical score for 'Song of the Earth' (Song 6) by Gustav Mahler. The score consists of two staves. The top staff features a variety of note heads, including eighth and sixteenth notes, along with rests. The bottom staff also features similar note heads and rests, with some specific markings like 'b' and 'bp.'

## 46. Ф.Шуберт. Соната № 8 для фортепиано (II часть)

A hand-drawn musical score for Sonata No. 8 in F major by Franz Schubert. The score consists of two staves. The top staff shows a sequence of eighth and sixteenth notes, with some notes grouped together by brackets. The bottom staff shows a sequence of eighth and sixteenth notes, with some notes grouped together by brackets.

47а, б. Р.Штраус. Квинтет из оперы "Аriadна на Наксосе"

Musical score for R. Strauss' Ariadne auf Naxos Quintet, Op. 66, No. 5. The score consists of three staves. The top staff is in 2/4 time, the middle staff in 3/4 time, and the bottom staff in 2/4 time. The key signature changes frequently, indicated by various sharps and flats. The notation includes eighth and sixteenth note patterns, dynamic markings like forte (f), and slurs.

48. А.Скрябин. Прелюдия оп. 74 № 3

Musical score for A. Scriabin's Prelude, Op. 74, No. 3. The score consists of two staves. The top staff is in 2/4 time and the bottom staff is in 7/8 time. The key signature changes between F major and G major. The notation includes eighth and sixteenth note patterns, dynamic markings like piano (p) and forte (f), and slurs.